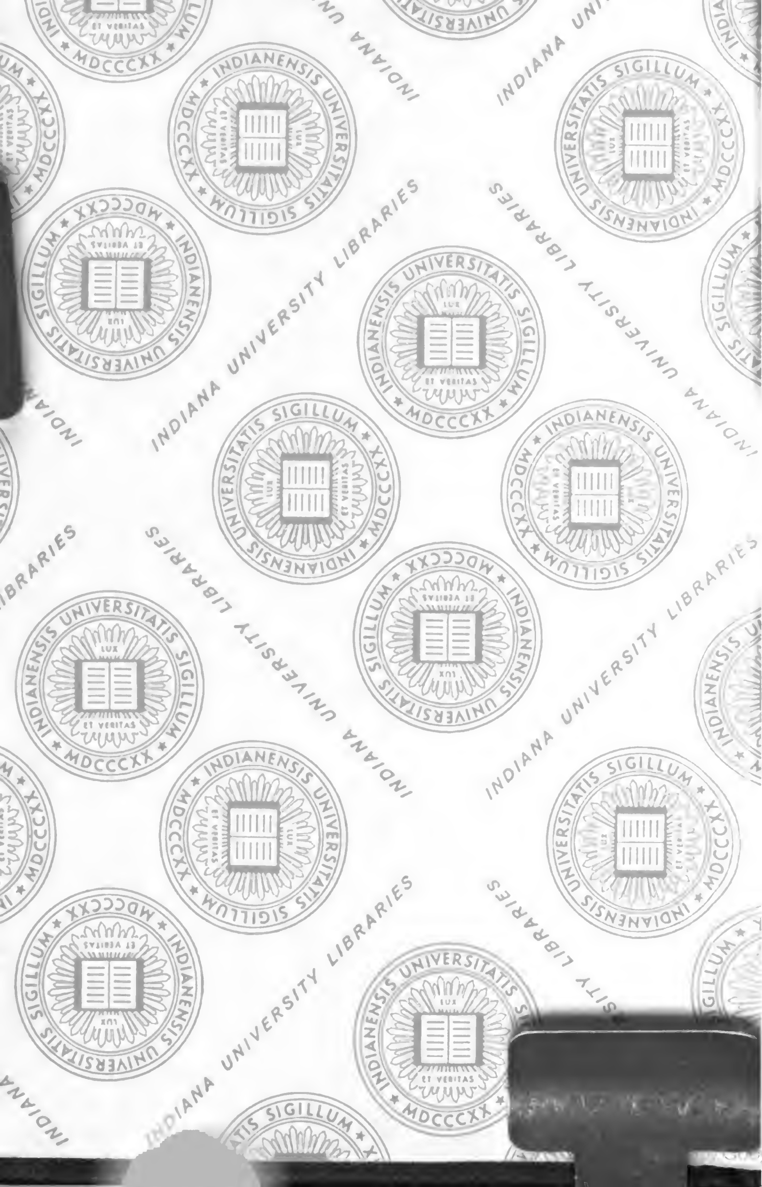
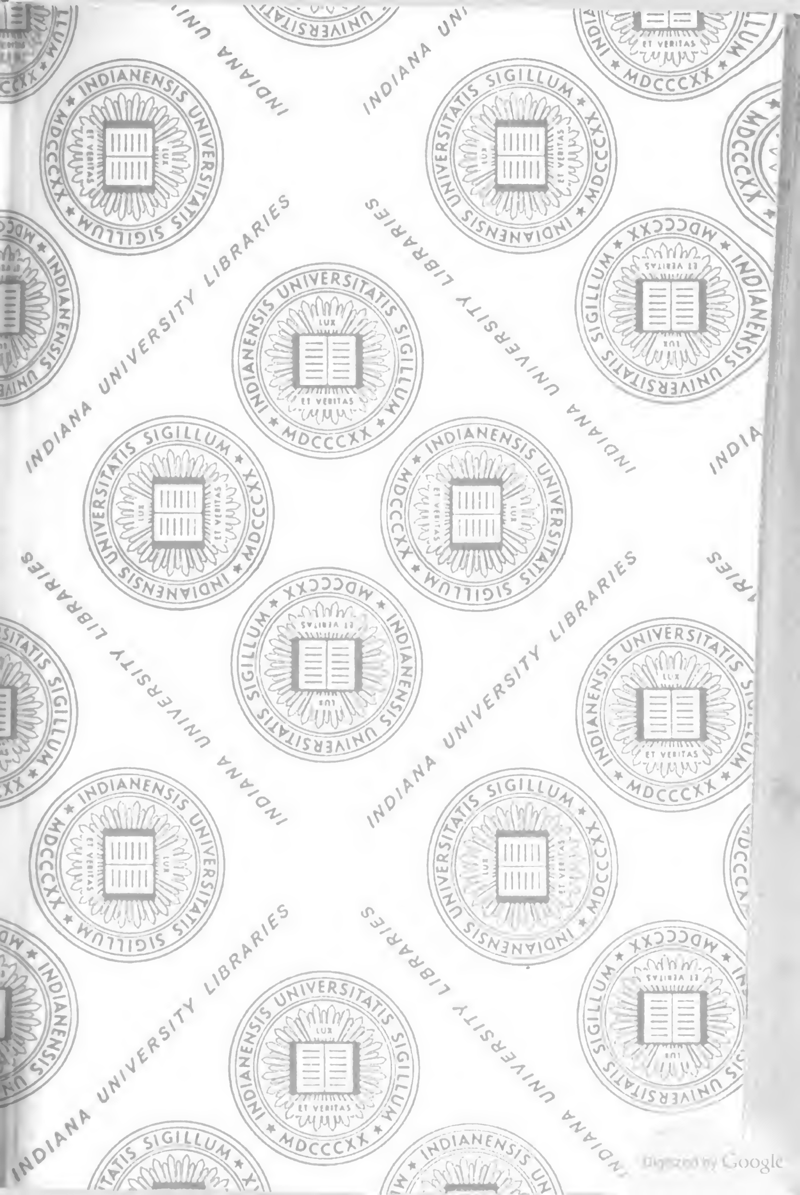

INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES
INDIANENSIS UNIVERSITATIS SIGILLUM MDCCCXX
LUX ET VERITAS


INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES
SIGILLUM UNIVERSITATIS INDIANENSIS
LUX ET VERITAS
MDCCCXX



Theorie des Romans

und der

Erzählkunst.

Von

Heinrich Keiter.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage,

bearbeitet

von

Tony Kellen.

Essen-Ruhr.
Verlag von Fredebeul & Koenen.
1904.

Druck von Fredebeul & Koenen, Essen-Ruhr.

Vorwort zur 1. Auflage.

Es ist eine alte Wahrheit, daß man mit Theorien gegenüber dem Wirken lebendiger Kräfte nicht viel ausrichtet. Nicht nur daß sie selbstverständlich die Inspiration nicht ersetzen können; auch ihre negative Wirkung, ihre Macht im Zurückweisen des Verkehrten ist nichts weniger als zuverlässig. Immermanns Stoßseufzer über den unsterblichen Hanswurst der Torheit und Geschmacklosigkeit, für den kein Grab tief genug ist, hat seit der letzten Wiedergeburt des alten Münchhausen seine Berechtigung nicht verloren. So gewaltig ist die Magie des Lebens, daß dessen roheste Anläufe oft genug hinreichen, die stolzeste Brustwehre des Gedankens wie ein Kartenhaus umzuwerfen. Wenigstens so weit es um die Beherrschung der Menge, um die Ausfüllung des Moments sich handelt. Das bedarf angesichts gewisser Erscheinungen der Gegenwart so wenig des Beweises, als in jenen „klassischen" Tagen, da der große Abällino das Kassenstück war, während die Horen aus Mangel an Lesern eingehen mußten. Keine Brücke, kein Damm hilft gegen Hochwasser; und keine Mahnung des guten Geschmacks, der Vernunft, des Anstandes, kein Hinweis auf die Muster des Ideal-Schönen hält Stich, wenn dem gelangweilten Mißbehagen der Menge die Erlösung des, wie immer beschaffenen, wenn nur kitzelnden und „packenden" Reizes sich bietet. Aber auch auf den unruhigsten Tag folgt endlich die gesegnete Stunde,

„wenn in der kleinen Zelle
Die Lampe freundlich wieder brennt",

die Stunde der Sammlung, in der wir auf die Stimme der prüfenden Erfahrung hören, die über den Ertrag des Tages Musterung hält, und für die rechte Auswahl und den gehäuften Besitz mit klugem, bedächtigem Rate zur Hand ist. Und für solche Stunden glaubt der Unterzeichnete das vorliegende Büch-

lein nachdenklichen Romanlesern mit gutem Gewissen empfehlen zu dürfen. Der Verfasser gibt sich schwerlich der Hoffnung hin, daß es seinen Ausführungen und Erinnerungen gelingen werde, die trübe Flut geschmackloser, unvernünftiger und unsittlicher Romane, mit denen das unerbittliche Gesetz von Angebot und Nachfrage auch uns in Deutschland überschwemmt, auch nur um einen Tropfen zu mindern. Wer sich vor Lessing, vor Goethe und Schiller, vor Freytag, Spielhagen, Auerbach nicht schämt: warum sollte er sich vor Keiter genieren? Und auch für Leser, die nur zu mühelosem Genuß geneigt und beanlagt sind, ist das Büchlein nicht geschrieben. Es wird den Sensationsromanen keinen Abonnenten kosten. Wohl aber werden verständige, dem Nachdenken nicht abgeneigte Literaturfreunde ihre Freude haben an der Klarheit, dem gesunden Sinne, dem guten Geschmacke, der Sachkenntnis, mit welchen der Verfasser den Lebens- und Entwicklungs-Gesetzen des Romans, dieser charakteristischen und wirksamsten Dichtungsform unserer Epoche, nachspürt. Wir bitten, durch etwaige Bedenken gegen diese und jene der Definitionen, welche das Werkchen eröffnen, sich nicht beirren zu lassen. Der Schwerpunkt liegt nicht in ihnen, sondern in der Fülle geschmackvoller, oft überraschend feiner, immer durch konkrete, lebendige Anschauungen getragenen Einzel-Ausführungen über die Aufgabe und die Kunstmittel des Romans, über die Tragweite seiner Bedeutung und über die Verirrungen, welche seine Wirkung gefährden. Der Ton des Verfassers ist ruhig, klar, bestimmt; sein Freimut so maßvoll, sein Streben nach objektiver Erfassung des Gegenstandes so zweifellos, daß ihm unsere Teilnahme und Achtung auch da gesichert bleibt, wo vielleicht, z. B. in der Be- und Aburteilung des historischen Romans oder in der Behandlung des Humors im Roman, die Zustimmung keine unbedingte sein kann. Keiters ästhetische Grundanschauungen wurzeln fest und sicher in den gesunden Ueberlieferungen unserer klassischen Epoche; doch indem er dieselben gegenüber den Verirrungen des modernen Realismus mit Entschiedenheit vertritt, ist er weit entfernt, dessen Berechtigung innerhalb ihrer Grenzen zu verkennen. Der Sachkenner wird sich unter diesen wohl durchdachten und präzis vorgetragenen Urteilen wie unter alten Freunden und Bekannten gern orientieren; strebsamen und urteilsfähigen Dilettanten aber wird ersprießliche Anregung

geboten zum Besinnen über den Wert und die Natur der geistigen Erfrischungen und Leckerbissen, bei deren richtigen Auswahl die ästhetische und die sittliche Gesundheit und Reinlichkeit gleich stark beteiligt ist. Inmitten einer täglich mehr ins Kraut schießenden Ueberproduktion ist solch ein Führer für den Einzelnen von leicht zu ermessendem Werte. Möge er den bildungsfähigen und bildungslustigen, den für ästhetischen Genuß noch zugänglichen Romanlesern recht ausgiebig zu Gute kommen!

1876. **F. Kreyssig.**

Vorwort zur 2. Auflage.

Das vorliegende Werk war schon seit geraumer Zeit vergriffen und im Buchhandel nur mehr schwer zu erlangen, als ich mich entschloß, es einer Neubearbeitung zu unterziehen. Es soll nicht bloß den Schriftstellern die Regeln der Romantechnik vorführen, sondern auch den Literaturfreunden als Leitfaden zur Würdigung der Romanliteratur dienen.

Daß ein solches Werk einem Bedürfnis entspricht, ist schon bei seinem ersten Erscheinen von der Kritik anerkannt worden. Man rühmte damals das klare, besonnene Urteil, den Geschmack und die Sachkenntnis, wie auch die Belesenheit des Verfassers, der sich auch bei Verurteilung des Verwerflichen innerhalb maßvoller Schranken halte. Besonders wurde auch darauf hingewiesen, daß noch nie in so großer Ausdehnung und mit so treffendem objektiven Urteil über den Bau des Romans geschrieben worden sei, während über die Technik des Dramas schon mancherlei Werke erschienen seien.

Die Berechtigung einer Theorie des Romans dürfte heute wohl noch weniger anzuzweifeln sein als damals, aber das Keitersche Werk bedurfte doch einer Umarbeitung und Erweiterung, in gewissem Sinne auch einer Fortführung bis auf die Gegenwart.

Die ästhetischen Erörterungen habe ich in manchen Punkten präziser gefaßt oder ergänzt und, wo es nötig schien, die Ansichten gewichtiger Kritiker hinzugefügt.

Ein besonderer Wert des Keiterschen Werkes liegt in den zahlreichen Beispielen: Typen von Romanhelden, Mustern von Darstellungen usw. Es lag nahe, diese Beispiele an der Hand der immer mehr ins Ungemessene wachsenden modernen Romanliteratur zu vermehren. Allein ich mußte mich darauf beschränken, nur aus einzelnen modernen Romanen charakteristische Typen und Einzelheiten anzuführen, um den Umfang des Werkes nicht allzusehr auszudehnen.

Vor allem habe ich mich sodann bemüht, Keiters Werk in bezug auf die Technik des Romans zu ergänzen, indem ich mancherlei praktische Fragen behandelte, die für den Schriftsteller ebensosehr von Belang sind, wie sie den Literaturfreund interessieren.

Neu hinzugefügt habe ich eine Geschichte des Romans und die Abschnitte: Der Titel, Die Einteilung, Wie die Schriftsteller arbeiten, Der Umfang eines Romans; aber auch die anderen Abschnitte sind ergänzt und zum Teil umgearbeitet. Einzelne Ansichten Keiters, so die über die historischen Romane, glaubte ich nicht aufrecht erhalten zu können. Auch andere Ausführungen habe ich verändert, gemildert oder verschärft, aber im übrigen ist die Tendenz des Werkes, das für einen maßvollen, künstlerisch abgeklärten Realismus eintritt, dieselbe geblieben.

Im ganzen ist der Inhalt um mehr als die Hälfte vermehrt worden. Da manche Einschaltungen ein Kapitel mit besonderer Ueberschrift hätten bilden können, während ich die frühere Einteilung nach Möglichkeit beibehalten wollte, habe ich, um das Nachschlagen zu erleichtern, ein ausführliches alphabetisches Sachregister beigefügt.

Möge das Werk auch in seiner neuen Gestalt, die hoffentlich als zeitgemäß erkannt werden wird, wieder zahlreiche Leser finden!

Essen-Ruhr, im Juni 1904.

Tony Kellen.

Inhalts-Verzeichnis.

Erster Abschnitt.

Geschichte und Wesen des Romans.

Zweiter Abschnitt.

Der Inhalt.

Dritter Abschnitt.

Die Form.

Vierter Abschnitt.

Aus der Werkstatt des Dichters.



Erster Abschnitt.

Geschichte und Wesen des Romans.

I. Zur Geschichte des Romans.

Der Roman war ursprünglich nichts anderes als ein in Versen oder in Prosa bearbeitetes Epos in romanischer Sprache. Daher der Name dieser Gattung, die als Erzählungsliteratur jedoch viel älter ist.

Es ist z. B. sicher, daß das alte Aegypten auf dem Gebiete der Unterhaltungsliteratur einen ziemlichen Reichtum besessen haben muß, denn die Lust am Fabulieren, die sich in den uns erhaltenen Erzählungen ausspricht, läßt vermuten, daß wir in ihnen nur die kümmerlichen Ueberreste einer ausgedehnten Literatur dieser Art vor uns haben. Die romanartigen Erzählungen, die man auf den ägyptischen Papyris entdeckt hat, sollen mindestens 3000 Jahre alt sein. Die Pharaonen hatten an ihrem Hofe fest angestellte Märchenerzähler, die immer neue Geschichten ersinnen mußten, Zaubermärchen und Reiseabenteuer, die so unwahrscheinlich wie nur möglich sein durften. Zwanzig solcher Erzählungen sind uns erhalten; sie stammen nach Angabe der Aegyptologen aus der Zeit von 2000 bis 1000 v. Chr. (12. bis 18. Dynastie).

Trotz der prosaischen, greisenhaften Nüchternheit, die im Charakter der Chinesen wurzelte und in der Tugendlehre des Confucius wie in den altererbten Reichsinstitutionen einen so mächtigen Rückhalt fand, vermochte auch dieses Volk sich nicht der Lust am Fabulieren zu entziehen, die mehr oder weniger allen Rassen gemeinsam ist. Es fand an den trockenen

Annalen seiner Reichsgeschichte keine volle Befriedigung, und da die Ungunst der Schrift, der Mangel an jugendfrischem poetischem Sinn, die Philisterhaftigkeit der Volkssitte ein eigentliches Epos nicht aufkommen ließ, so suchte es einen Ersatz an dem Epos in Prosa, dem Roman, der bei allen Kulturvölkern das eigentliche Epos abzulösen pflegt, wenn sie ihre Sturm- und Drangperiode überwunden haben, in fester, angemessener Staatsorganisation, bei hochentwickelter materieller Kultur und vorwiegender Lust an ausgedehntem Realwissen, die Poesie nur noch als gelegentlichen Zeitvertreib und als Unterhaltungsmittel betreiben. Der chinesische Roman hat sich übrigens nicht aus Balladen oder sonstigen Ansätzen epischer Poesie heraus entwickelt, sondern im Anschluß an die Geschichte, die man mehr aufzuputzen und kurzweiliger zu machen suchte.*)

Die Entwickelung des griechischen Romans, der erst nach dem Abblühen der höheren Dichtungsgattungen entstand, hing mit der Sophistik der römischen Kaiserzeit zusammen. Einen eigenen Namen erhielt diese Literaturgattung damals noch nicht; man bezeichnete sie vielfach als „Liebesgeschichten", später auch als „dramatische Erzählungen". Den Erotikern, wie die Verfasser dem Charakter ihrer Werke entsprechend genannt wurden, war eine große Freiheit gewährt, so daß sie Märchenhaftes und Abenteuerliches reichlich verwerten konnten. Der erste größere Liebesroman waren die „Babylonischen Geschichten" des Jamblichos, eines Syrers, unter Lucius Verus (161—169) verfaßt, von denen uns allerdings nur ein Auszug erhalten ist. Der bedeutendste Roman der Griechen und des Altertums überhaupt sind die von Heliodoros verfaßten „Aethiopischen Geschichten von Theagenes und Charikleia" im 5. (?) Jahrhundert nach Chr. G. Bekannter ist allerdings der Hirtenroman „Daphnis und Chloe" von Longos (zwischen dem 3. und 5. Jahrhundert).

Auch bei den Römern finden wir den Roman erst zu einer Zeit, wo die Poesie einem völligen Niedergang verfallen war. Petronius (gest. 67 n. Chr.) verfaßte unter dem Titel „Satiricon" einen Roman, der 20 Bücher umfaßte, von

*) Alex. Baumgartner, S. J., Geschichte der Weltliteratur. II. Freiburg, Herder, 1902. S. 527 ff.

denen uns aber nur einige größere Fragmente erhalten sind. Der Roman, in dem Prosa und Poesie vermischt sind, schildert mit Geist und Menschenkenntnis, aber mit einseitiger Bevorzugung des Obscönen, das Leben und Treiben in einer Stadt Kampaniens und in Kroton. Der Afrikaner Apulejus (geboren um 124) schrieb einen Roman in 11 Büchern „Die Verwandlungen oder vom goldenen Esel". Es sind darin 17 kleinere Erzählungen eingeschachtelt, sogenannte milesische Erzählungen, von denen das indogermanische Volksmärchen von Amor und Psyche, in das Gewand des griechischen Mythos gekleidet, die poesievollste ist.

Schon im 6. Jahrhundert n. Chr. tauchte in Indien die Form des Romans auf, doch nimmt das Märchenhafte in diesen Schöpfungen einen breiten Raum ein. „Die Geschichte der zehn Prinzen" und andere spätere Werke dieser Art, in denen die reiche Phantasie der Inder sowohl in der Handlung als in der schwülstigen Sprache schwelgt, nähern sich noch stark einer ziemlich einfachen, naiven Rahmenerzählung, durch die eine Reihe anderer Geschichten und Abenteuer einigermaßen zu einem Ganzen verflochten werden.

Aus dem Orient sei ferner die arabische Erzählungsliteratur erwähnt, aus der „Tausend und eine Nacht", eine Sammlung von Erzählungen, am bekanntesten ist. Dieses merkwürdige Buch war schon am Anfang des 10. Jahrhunderts unter seinem jetzigen Titel vorhanden. Auch die persische Literatur weist eine Anzahl Romane auf.

Weit mehr als der Europäer, der seinem innersten Kunstvermögen nach Realist ist und der vorwiegend darauf ausgeht eine Wirklichkeitswelt darzustellen, auch wenn er als Idealist ihr gegenübersteht, liebt es der Orientale, seinen Phantasieträumen nachzugehen, Märchen zu ersinnen, den bunten Farbenteppich der Erzählung aufzurollen, mit einer reinen und bloßen Unterhaltungskunst sich die Zeit zu vertreiben. Jede Berührung mit dem Orient hat deshalb für die westlichen Literaturen eine gesteigerte Lust an Märchen und abenteuerlichen Erzählungen zur Folge.*)

*) **Julius Hart**, Geschichte der Weltliteratur. Neudamm, J. **Neumann 1894.** I., S. 396.

Die episch-historischen Lieder, die nach der Völkerwanderung in Deutschland und in Frankreich entstanden, hielten sich zunächst an die Wirklichkeit, aber je mehr diese in der Ferne verschwand, desto freier konnte die Phantasie sich betätigen und die Heldensagen und Heldenromane gestalten.

Roman war im Mittelalter in Frankreich die Bezeichnung derjenigen epischen, meist in Reimpaaren verfaßten und ritterliche Stoffe behandelnden Gedichte, die nicht in der lateinischen, sondern in der Volkssprache, der lingua romana, geschrieben waren; ausgenommen sind alle Schöpfungen des Volksepos, also auch die französischen chansons de geste. In Deutschland bürgerte sich das Wort Roman erst im 17. Jahrhundert ein, während man vorher den Namen Historie oder Geschichte für die Verdeutschung französischer Romane gebraucht hatte.

Im Ritterroman in Versen, der vor allem der Unterhaltung dienen sollte, überwog der stoffliche Reiz alle andern. Die kindliche Phantasie der Leser und Zuhörer erfreute sich an der Erzählung von fahrenden Rittern, die auf Abenteuer ausgehen und allerlei erschreckliche Kämpfe mit Riesen, Drachen und Zauberern bestehen. Die Liebe spielt zwar auch eine große Rolle, aber sie wird selten seelischer aufgefaßt. Sie ist nicht der Anlaß zu einer leidenschaftlichen Aussprache des Gefühlslebens, sondern mehr ein Hebel für die Handlung, ein Anknüpfungspunkt der Intrigue. Der Ritterroman hat mehr Sinn für die Darstellung der äußeren Zustände, und er stellt den Helden mit Vorliebe in ein großes Weltbild hinein. Die Epik besaß damals noch nicht die Kraft, in das innere Leben des Menschen und der Zeit einzudringen oder machte höchstens die ersten Versuche dazu.

Als Muster eines Ritterromans, der eine psychologische Entwickelung mit reicher Gestaltung des umgebenden Lebens vereint, darf Wolframs „Parzival" gelten. Diesem fehlt kaum mehr als die Prosaform, um mit zahlreichen nahe verwandten Darstellungen desselben Gegenstandes, den französisch-keltischen Gralromanen, auch die gleiche Benennung zu teilen. Als Romane in Versen, die sich mit der Legende nahe berühren, dürfen auch „Der arme Heinrich" von Hartmann von Aue und

„Der gute Gerhard von Köln“ von Rudolf von Ems angesehen werden.

Von Frankreich gelangten die Artusromane nach Deutschland zur Zeit, wo die höfische Kunstdichtung ihr hohes Ziel zu erreichen bestrebt war. Hartmann von Aue dichtete den Artusroman „Erek“ nach dem vielbewunderten Vorbild des französischen Dichters Chrestien von Troyes.

Aber schon vorher war ein Versuch eines Orginalromans zu verzeichnen. Um das Jahr 1030 bis 1050 zeichnete nämlich ein Mönch im bayerischen Kloster Tegernsee in leoninischen, d. h. reimenden lateinischen Hexametern, einen die Heldensage streifenden Roman „Ruodlieb“ auf, der den Wert alter volkstümlicher Klugheitsregeln in anschaulichen Geschichten aus verschiedenen Ständen zeigt. Dieses Werk, der erste Roman in Deutschland, der der freien poetischen Erfindung entsprang, ist nur im Bruchstück auf uns gekommen.

Neben den Romanen gab es in Frankreich kleinere Erzählungen in Versen (contes, lais), die ungefähr unseren Novellen entsprechen. Während die Romane eine lang ausgesponnene Erzählung mit vielen Episoden gaben und verschiedene Fäden mehr oder weniger kunstvoll zu einem Ganzen verknüpften, brachten die lais eine einfache Erzählung ohne Episoden und handelten demgemäß durchschnittlich nur von einem Helden oder Heldenpaar. Die Liebe und das Element des Uebernatürlichen spielten in ihnen eine hervorragende Rolle.

Zahlreiche Novellen und Schwänke, sei es auf Grund weitgewanderter lateinischer Erzählungen und französischer Fabliaux oder alter heimischer Geschichten wurden im 13. und 14. Jahrhundert in fließenden Reimpaaren erzählt.

Erwähnt seien auch die sogen. Schubladenromane, die eine Anzahl von Novellen durch eine Rahmenerzählung zu einem Ganzen verbinden, ein Genre, das ebenfalls aus dem Orient nach Europa kam.

Als die französischen Heldensagen dem Inhalt nach zwar noch populär, aber dem Stil nach veraltet waren, übertrug man sie in Prosa (entreimte Romane, romans dérimés). Auch die Kleinepik, die lais und fabliaux, machten dieselbe Wandlung durch. Doch entstanden im 13. und 14. Jahrhundert auch schon Neuschöpfungen in Prosa.

Boccaccio (1313–1375) bildete die umlaufenden orientalischen Schwänke und Erzählungen in klassischer italienischer Prosa zur Kunstnovelle. Sein „Decamerone" (1353) bietet nicht nur unterhaltende und pikante Geschichten, sondern auch ein Sittengemälde der damaligen Zeit.

Das Kunstepos, das lange allein geherrscht hatte, wurde mehr und mehr durch Prosaromane verdrängt, die aber zunächst dieselben ritterlichen Stoffe behandelten wie die Kunstepen. Den Anfang machte Frankreich (der ältere englische „Apollonius" um 1100 steht ganz vereinzelt da) und rief durch sein Beispiel auch in den anderen Ländern des Abendlandes, namentlich in Spanien, eine gewaltige Romanproduktion hervor. Damals lebte das höfische Epos unter Verstärkung des galant erotischen Elementes und der Zaubereien in den Ritterromanen wieder auf. Eine außerordentliche Berühmtheit erlangte der „Amadis von Gallien" (Amadis de Gaule). Dieser Abenteuerroman enthält zwar zahlreiche Entlehnungen aus den Dichtungen des bretonischen und byzantinischen Sagenkreises, spiegelt aber durch die Darstellung des Rittertums die Sitten, Gedanken und Stimmungen der damaligen höheren Kreise wieder. Der Amadisroman ist auf Spaniens Boden entstanden (in der Bearbeitung Montalvos am Ende des 15. Jahrhunderts) und wurde zuerst 1540—48 ins Französische übertragen. Von ihm ist der eigentliche Liebesroman in Frankreich ausgegangen. Wie im 13. Jahrhundert der bretonische Artusroman in Versen, wurde 1569 auch der Amadisroman in Prosa aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. Er hat zwei Jahrhunderte hindurch in immer umfänglicheren Bearbeitungen die ganze Kulturwelt überschwemmt.

In Deutschland erschien noch im 13. Jahrhundert zum ersten Male eine Prosaübersetzung eines französischen Lanzelotromans (sie ist uns aus der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert in niederdeutscher, etwas später auch in oberdeutscher Fassung erhalten). Die Gattin des Herzogs von Lothringen, Margarete von Widmont, hat 1405 den französischen Freundschaftsroman „Loher und Maller" übersetzt. Auch andere vornehme Frauen übertrugen französische Romane in deutsche Prosa, während auch die deutschen höfischen Epen in

Prosaromane umgeschrieben und gedruckt wurden. Später wurden auch spanische Romane ins Deutsche übersetzt.

Im 15. Jahrhundert wurden prosaische Auflösungen von Heldengedichten oder großen poetischen Erzählungen sehr häufig: „Herzog Ernst", „Tristan", „Wigalois" usw. Sehr volkstümlich wurden insbesondere der „Till Eulenspiegel" aus dem 15., die „Schildbürger" und das Buch vom „Doktor Faust" im 16. Jahrhundert. Es ist aber selbstverständlich, daß jene Volksbücher hinter den höheren Anforderungen der Kunst weit zurückbleiben.

Als in der Mitte des 15. Jahrhunderts die Buchdruckerkunst erfunden worden war, konnten die in Prosa umgesetzten alten Epen schon bald über das Land verbreitet werden. Es waren dies die sog. Volksbücher, ein Zweig der Literatur, der im 16. Jahrhundert. Es ist aber selbstverständlich, daß jene Volksden Bauern und Hirten die Taten der einst so gefeierten Helden ihre letzten Bewunderer, und noch heute liest die Landbevölkerung von Karl dem Großen in den Volksbüchern der „blauen Bibliothek" (Bibliothèque bleue).

Außer französischen Romanen wurden auch Boccaccios Novellen ins Deutsche übersetzt.

Der selbständige deutsche Prosaroman machte durch Jörg Wickram aus Colmar (gestorben zwischen 1556 und 1562) seine ersten schüchternen Versuche. Wickram schrieb ehrbare kleinbürgerliche Erzählungen, die der deutschen Jugend gewidmet sind.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ergötzte man sich mit Vorliebe an den romantischen Erzählungen des Mittelalters. Der Sagenkreis Karls des Großen und der Tafelrunde, die Ritter- und Abenteuerromane bildeten noch immer die Lieblingslektüre der höheren Gesellschaft. Im Zeitalter der Renaissance wurden im Roman wie im Drama an Stelle der Lehnstreue und der Religion die Liebe und die Ehre die treibenden Kräfte.

Im 16. Jahrhundert wandelte sich das Fabliau in die Novelle um. Die Uebersetzung von Boccaccio trug dazu bei, das neue Genre noch beliebter zu machen. In Frankreich entstanden aus den am Hofe erzählten Geschichten die „Cent Nouvelles nouvelles" und der „Heptaméron" (letzterer von der

Königin Margarete von Navarra herausgegeben). Diese Erzählungen spiegeln den vielfach frivolen Geist der Zeit wieder und dienen lediglich der Unterhaltung.

Im 16. und 17. Jahrhundert entstand eine Flut von Schäfer- und Geschichtsromanen. Von Italien war durch Sannazaros „Arkadia" (1502) der Geschmack an dem idealisierten Schäferleben ausgegangen. Der Spanier Georg von Montemayor half dieser Richtung durch seinen Roman „Diana" (1560) fast völlig zum Siege, indem er den eigentlichen Schäferroman begründete. „Diana" war die Vorlage für den Philipp Sidney von seiner Schwester gewidmeten deutschen Schäferroman „Arkadia".

Die Hochflut der abenteuerlichen Ritterromane veranlaßte den französischen Satiriker Rabelais (1483—1553) zu seinem gegen die gesamte Romantik gerichteten, tollphantastischen, grotesk-derben Roman von den Riesen Gargantua und Pantagruel (1532 und 1535, in Deutschland nachgebildet von Fischart) und den großen spanischen Dichter Cervantes (1547—1616) zu seinem „Don Quixote" (1605 und 1615, erste deutsche Bearbeitung 1621), der in wehmütigem Spotte die ideale Verstiegenheit des Helden mit der gemeinen Prosa des Lebens kontrastiert. Der Geschmack an den Ritterromanen war übrigens schon geschwächt, als Cervantes mit seinem Spottroman auftrat; immerhin war der Streich, den er gegen die heldenhaften Landstreicher führte, vernichtend, und diese verschwanden seither aus der ernsten Dichtung. Während im ersten Teil des „Don Quixote" der Ritterroman verspottet wird, ist der zweite Teil gegen den Schäferroman gerichtet.

In Frankreich war man dem Geschmack an der idyllischen Schäferdichtung umsomehr zugänglich gewesen, als man lange Jahre hindurch die Greuel des Bürgerkrieges erlebt hatte und sich nach Ruhe und Frieden sehnte.

Honoré d'Urfé (1568—1625) errang mit seiner „Astrée" (1610 ff.) einen Erfolg in ganz Europa, der zahlreiche Nachahmungen hervorrief. Er hatte darin Personen seiner Zeit geschildert, die Erzählung aber in ein romantisch ideales Land und eine unbestimmte Zeit verlegt. Das Werk hat auch in Deutschland maßlose Begeisterung für die Schäferdichtung hervorgerufen, die nicht bloß im Roman, sondern auch

im Lied und im Drama, besonders in der Nürnberger Schule, rege Pflege fand.

Unter spanischem Einfluß entstanden in Frankreich ferner die umfängreichen Heldenromane (romans héroïques) von Gomberville (1600—1674), La Calprenède (1610 bis 1663) und Frl. Madeleine de Scudéry (1607—1701). Unter türkischen, griechischen oder römischen Namen verbarg sich die Galanterie und die Sentimentalität der damaligen Gesellschaft. Der sogen. politisch galante Roman des 17. Jahrhunderts war ein endloses, ungeheuerliches Erzeugnis verzwickter Phantasie, in dem die damalige Modewelt von Paris mit ihrer Denk-, Rede- und Handlungsweise in längstvergangene große historische Umgebungen, wie in die ältesten Zeiten der römischen Republik oder in die Entstehungszeit der persischen Monarchie versetzt wurde. Daß diese Romane sowohl wegen ihres unbedeutenden Inhalts, ihrer affektierten Sprache, als auch wegen ihres Umfanges (Gombervilles „Polexandre" [1632—1637] z. B. umfaßt 5 Bände von zusammen etwa 6000 Seiten) für uns nicht mehr genießbar sind, ist selbstverständlich.

Auch in Deutschland war das 17. Jahrhundert die Blüte pathetischer, von Gelehrsamkeit überladener Geschichtsromane, von Haupt- und Staatsaktionen, Liebes- und Heldengeschichten ungeheuren Umfangs.

Diese Gattung vertraten hier Philipp von Zesen (1619—1689) mit der „Adriatischen Rosemund" und der „Afrikanischen Sophonisbe", Anselm von Ziegler und Kliphausen (1663—1696) mit der „Asiatischen Banise" (1688) und Lohenstein („Arminius und Thusnelda", 1689). Hier überall herrscht trotz Rabelais und Cervantes noch immer die der Wirklichkeit abgewandte Romantik.

Erst in der Zeit Ludwigs XIV. ließ die Begeisterung für die Schäferdichtung nach. Da die Liebe in diesen Romanen eine rein äußerliche Galanterie war, entstand gegen diese galant-politischen Hofdichtungen eine Gegenströmung, die in den bürgerlichen und komischen Romanen der Zeit ihren Ausdruck fand. Mme. de la Fayette (1634—93) führte den Roman aus der Sphäre idealer Schwärmerei zu realem Leben und bereitete den historischen Roman vor; ihre

„Princesse de Clèves“ (1678) gehört zu den klassischen Erzählungen der französischen Literatur.

Der Rückschlag ging aber hauptsächlich von dem klassischen Lande des Romans, von Spanien, aus. Diego Hurtado de Mendoza (1503—75) eröffnete durch seinen „Lazarillo de Tormes“ (1554) die phantastisch-realistischen Schelmen- und Vagabundenromane. Ihm folgten Mateo Alemans „Guzman de Alfarache“ (1599), der in fast alle europäischen Sprachen übersetzt wurde, und zahlreiche andere Nachahmungen. Der Schelmenroman bildete in allem das entschiedenste Gegenstück zum alten Ritterroman. Erzählte dieser von tugendhaften idealen Helden, die mit dem Schwerte, einer gegen tausend, siegreiche Schlachten kämpfen, von Helden, wie sie nie die Wirklichkeit gesehen hat, so jener von durchtriebenen Galgenstricken, losen, spitzbübischen Gesellen, die mit Listen aller Art sich durchschlagen, prügeln und geprügelt werden. Dort eine Welt der Ferne, der Vergangenheit und fabelhafte Länder, der Wunder und Zaubereien, hier eine Welt der unmittelbaren Nähe, der platten Wirklichkeit und Alltäglichkeit, dort Könige, Helden und Ritter, erhabene Damen und eine kostbare Wolkenkuckucksheimliebe, hier die Plebs, das Volk der Gassen, niedrige materielle Triebe, Freßsucht, Sauflust und eine Liebe der derben Sinnlichkeit. Dort das feierliche Pathos, die Deklamation, der unerschütterliche Ernst, die gezierte Ausdrucksweise, hier die vulgäre Sprache der Gasse, die Ungeschminktheit der Rede, der burleske Spaß, Komik, Witz und Satire.*)

In derselben Richtung entstanden in Deutschland neben den Uebersetzungen jener Romane die realistischen Zeitsatiren Moscherosch's und vor allem Grimmelshausens „Simplizius Simplizissimus“ (1669), weiterhin Christian Reuters komischer Lügenroman „Schelmuffsky“, in Frankreich Scarrons „Roman comique“ (1651) und Lesages „Histoire de Gil Blas“ (1735). Ja, Defoes berühmter „Robinson Crusoe“ und die ungeheure Literatur der Robinsonaden und Abenteuerromane gehen im letzten Grunde auf den spanischen Schelmenroman zurück.

„Der abenteuerliche Simplizius Simplizissimus“ von Christoffel von Grimmelshausen (1625—1676) ist ein von Hu-

*) Julius Hart, a. a. O. II. S. 208.

mor getragener Volksroman, ein wirklicher Kulturroman, da er ein farbenprächtiges, wahres Gemälde des dreißigjährigen Krieges bildet. Paul Scarron (1610—1660) aber schildert in seinem „Roman comique" in ergötzlicher Weise die Künstlerschicksale einer die Provinz durchziehenden Komödiantentruppe. Lesage (1668—1747) wird als der Schöpfer des Charakterromans bezeichnet. Er war insofern ein Vorgänger Balzacs, als er die Absicht hatte, die Menschen zu schildern, nicht wie sie sein könnten oder sollten, sondern wie sie wirklich sind. (Diable boiteux, Gil Blas.)

In England wurde der „Lazarillo" noch im 16. Jahrhundert (1586) übersetzt, wie auch „Das Leben des Guzman de Alfarache" als „Spanish Rogue". Thomas Nash (ca. 1558—1600) schrieb noch im 16. Jahrhundert in Nachahmung der Spanier den „Jack Wilton". 1665 verfaßte dann Richard Head „The English Rogue", der von Franz Kirkman fortgesetzt wurde. Trotz der ermüdenden Breite ist dieser Roman wichtig, weil er auf Defoes Roman, nicht auf seinen „Robinson", wohl aber auf seinen „Colonel Jack", „Captain Singleton", „Moll Flanders" u. a. einwirkte.

In dem „Simplizissimus" (6. Buch) lag schon der Kern zu den Robinsonaden, lange ehe Daniel Defoe (1661 bis 1731) an seinen „Robinson" (1719) dachte. Defoe benutzte als Stoff die Erlebnisse des schottischen Matrosen Alexander Selderaig (Selkirk). Massenhaft erschienen von 1720 an in allen Teilen Deutschlands Uebersetzungen und eigene Erfindungen von auf öde Inseln verschlagenen Seefahrern, bis Johann Heinrich Campe 1779 unter Rousseaus Einfluß das Defoesche Werk zum pädagogischen Kinderbuch gestaltete.*)

In England selbst entstand noch im 17. Jahrhundert der erste Negerroman „Oroonoko" von Aphra Behn (1640—1689), der das Vorbild für alle späteren Romane dieser Art wurde und auch noch auf „Onkel Toms Hütte" stark einwirkte.

---

*) Haken, Bibliothek der Robinsone. 5 Bde. Berlin, 1805—8. — Hettner, Robinson und die Robinsonaden. Berlin, Hertz 1854. — Denis et Chauvin, Les vrais Robinsons. Paris 1863. — Kippenberg, Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg. Hannover, Norddeutsche Verlagsanstalt, 1892. — Ullrich, Robinson und die Robinsonaden. Teil I: Bibliographie. Weimar, Emil Felber, 1898.

Als eine besondere Gattung seien hier noch die politischen Romane, wie des Engländers Th. Morus „Utopia (1516), Barclays „Argenis“ (1621, verdeutscht von Opitz) und Fénelons „Télémaque“ (1699) erwähnt.

Die mancherlei pikanten Situationen des Schelmenromans und seiner Ausläufer wurden in Frankreich in frivolen Salon- und Boudoirromanen fortgebildet, die auch nach Deutschland hinüberwirkten. Der Klassiker dieser Richtung war Crébillon (1707—1777), der seine schlüpfrigen Geschichten gern in den märchenhaften Orient verlegte, während in Deutschland Wieland, der Schüler Lucians, Griechenland zu ihrer Stätte machte.

Der Engländer Samuel Richardson (1689—1761) schuf die erste reine Form des bürgerlichen Romans, den ernsthaften Sitten- und Familienroman. Seine drei großen Romane „Pamela“, „Clarissa Harlowe“ und „Sir Charles Grandison“ (1740—1753), riefen eine Umwälzung in der Literatur hervor. „Pamela“ war der erste echte, vom Ausland unbeeinflußte nationale Roman, der auf englischem Boden entstand. Triefend von Sentimentalität und Moralität und mit all ihrer Weitschweifigkeit und Breitspurigkeit entsprachen die Richardsonschen Romane ganz dem bürgerlichen Geschmack. Der wackere Londoner Buchdrucker besaß eine zarte empfindsame Seele und war ein rechter Frauenlob.*)

Seine einseitige Tugendtendenz, seine jeden Humors ermangelnde Rühr- und Tränenseligkeit wurde parodiert von Henry Fielding (1707—1754), der in seinem „Tom Jones“ (1749) ein Meisterwerk des komischen Romans des 18. Jahrhunderts schuf. Noch derber war der Humor des Schotten Tobias Smollet (1721—1771), in dessen Romanen sich die ganze Brutalität und Sittenlosigkeit der damaligen Zeit wiederspiegelt.

Von zarteren Saiten war der empfindsame Laurence Sterne (1713—1768), der von einer höheren Warte auf das Leben herabblickt und allerlei Betrachtungen über die Ereignisse anstellt. Die Vorgänge verschwinden geradezu unter der Fülle der Anmerkungen, die der Dichter daran anknüpft. Der sentimentale Humor seiner Ich-Romane beeinflußte später Jean Paul und Tieck.

*) Julius Hart, a. a. O. II. S. 623 f.

Oliver Goldsmith (1728—1774) schuf in seinem „Vicar of Wakefield“ den mustergültigsten englischen Roman des 18. Jahrhunderts, denn er vereinigte darin das Beste, was Richardson, Fielding und Sterne als Menschen und als Künstler zu geben hatten.

Richardsons Romane fanden in Frankreich Verbreitung durch die Uebersetzung, die der Abbé Louis-Antoine Prévost d'Exiles davon anfertigte. Prévost selbst war bereits früher bekannt geworden durch seine eigenen Romane, darunter seine „Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut“ (1731). Die rührende Geschichte der Manon Lescaut ist eines der hervorragendsten Werke der französischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts, aber sie hat insofern einen schlimmen Einfluß ausgeübt, als in den zahlreichen Nachahmungen, die sie hervorrief, das gefallene Weib vielfach nur zum Gegenstand einer pikanten Darstellung gemacht wurde.

J. J. Rousseau (1712—1778), der Vater des romantischen Naturgefühls, der begeisterte Vorkämpfer des Rechts der Leidenschaft, der „Aristokratie einer schönen Seele“, trat in der „Nouvelle Héloïse“ (1759), in Richardsons Fußstapfen und Goethe stand in „Werthers Leiden“, dem poetischen Meisterwerk dieser Gruppe, auf beider Schultern.*) So wie die „Nouvelle Héloïse“ der erste moderne Roman großen Stils in Frankreich war, hat Goethes „Werther“ dem Roman einen nahezu beherrschenden Platz auf den Höhen der Literatur gesichert.

In den Romanen der älteren Zeit findet man die Liebe entweder nach italienischer Manier, d. h. eine Galanterie wie in den Romanen von Frl. von Scudéri, oder in sinnlicher Art (à la manière gauloise), wie im „Diable boiteux“ und in zahlreichen pikanten Romanen und Novellen. Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ war der erste moderne Roman, in dem die Liebe als eine ernste Sache, als eine wichtige Lebensangelegenheit behandelt wird. In diesem Roman findet man auch zum ersten Male die Wirklichkeiten des Lebens und das Milieu eingehender berücksichtigt. Die „Nouvelle Héloïse“ war der Ausgangspunkt einer mystischen Gefühlsschwärmerei. Die lange, den moralischen

---

*) Vgl. Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, E. Frommann, 1875.

Familienromanen der Engländer, namentlich Richardsons, nachgeahmte Herzensgeschichte in Briefen fand einen Widerhall in ganz Europa. Die Grundsätze, die Rousseau darin verkündete, waren leider keineswegs geeignet, die strengmoralischen Zwecke zu erreichen, die er im Eingang seines Werkes so laut verkündet hatte. Das zweite Hauptwerk Rousseaus, „Emile“ (1761), ist weniger ein Roman als ein Buch über die Erziehung, aber das Werk hat dank dem darin verteidigten Grundsatz, daß der Mensch, wie alles, von Natur aus ganz gut sei, in der nachfolgenden Zeit noch vielfach Einfluß auf die Romane ausgeübt. Ein romanähnliches Werk ist auch Rousseaus Autobiographie, die er selbst „Confessions“ nannte, da er darin mit strenger Wahrheitsliebe sein Leben mit all seinen Häßlichkeiten erzählte.

Voltaire (1694—1778) schrieb eine Reihe von Erzählungen, Novellen und Romanen, von denen nur „Cosi Sancta“ (1744), „Babouc“ (1746), „Zadig“ (1748), „Micromégas“ (1752), „Candide“ (1758), „L'Ingénu“ (1767), „Les lettres d'Amabed“ (1769) und „Le Taureau blanc“ (1773) genannt seien. Es sind sehr formlose, an Handlung bald arme, bald überladene Geschichten, in denen er teils naturwissenschaftliche Wahrheiten verbreiten wollte, stets aber das Christentum und seine Vertreter, die gewöhnlich als Magier verkappt erscheinen, bekämpfte.

Von den 250 Bänden, die Restif de la Bretonne (1734—1806) verfaßte, ist der „Paysan perverti“ (1775) das bedeutendste Werk, doch enthält es, wie alles, was Restif schrieb, grobsinnliche Schilderungen.

Merkwürdigerweise wuchs während der französischen Revolution die Popularität einer neuen Schäferpoesie, weil man Einfachheit und Natürlichkeit in ihr zu finden glaubte und man, unbeirrt von dem täglich vergossenen Blut, von einer neuen idealen Welt träumte, die man begründen wollte. Die reizende Idylle „Paul et Virginie“ (1789) von Bernardin de St. Pierre (1737—1814) wurde in alle Kultursprachen übersetzt, obschon der Verfasser das Natürliche nicht selten in der Künstelei suchte. Diese Geschichte steht übrigens inhaltlich und formell weit über den Schäferdichtungen früherer Zeit und wird auch heute noch gelesen. Ihre Empfind-

samkeit und ihr Naturenthusiasmus leitet schon zur Romantik des 19. Jahrhunderts hinüber.

Xavier de Maistre (1764—1852), der „französische Sterne", schrieb einige Novellen, die sich in der anmutigsten und anspruchlosesten Naturwahrheit bewegen.

Der ideal veranlagte Graf von Chateaubriand (1768—1848) hatte für den Realismus des wirklichen Lebens keinen Sinn. Er verschwendete in seinen indianischen Geschichten „Atala" (1801), „René" (1802) usw. die ganze Pracht seiner Diktion, die Anmut seines Stils, die Virtuosität seiner Schilderungen (besonders einer einsamen Natur von erhabener Schönheit) und eine nicht gewöhnliche Kraft poetischer Erfindung an die Umgebung von Mittelpunkten, die solcher Ausschmückung kaum würdig sind. „Les Martyrs" bilden ein so großes historisches Bild, daß selbst der weite Rahmen des Romans zu eng dafür erscheint, und das Ganze in eine Reihe von Episoden auseinanderfällt.

Unter der Einwirkung von „Paul et Virginie" und „Atala" wurden die Länder in fernen Meeren die Stätte, wo Unschuld und Glück noch ungetrübt weilen konnten, da die Welt der Kultur sie nicht mehr kannte. Die sentimentale Schäferpoesie des 17. Jahrhunderts kam in diesen transozeanischen Idyllen zu einer Nachblüte. Sie empfing dabei durch die Einwirkung von Defoes „Robinson" oft einen bestimmten lehrhaften Zug. Die transozeanische Welt kam in Romanen wie „Tameha, die Königin der Sandwichsinseln", „Zilia, die Peruanerin", „Odevahi" (ein Seitenstück zu „Atala"), „Ataliba, der letzte Inka von Peru" und anderen Erzeugnissen auch in Deutschland zu einer ziemlich sonderbaren Darstellung.*)

Mme. de Staël (1766—1817) schrieb zwei bedeutende Romane „Delphine" (1802) und „Corinne" (1807), die zu den ersten psychologischen Romanen der modernen Literatur gehören. Sie hatte für ihre Zeit das Verdienst, die Poesie wieder mit dem Leben verbunden und auf die Ideale hingewiesen zu haben.

In Deutschland wurde Goethe (1749—1832) der Meister des Romans. 1774 erschienen „Werthers Leiden", ein Werk.

*) Hellmuth Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1890, S. 62 f.

durch das der Dichter sich von dem Krankheitsstoffe der Sentimentalität zu befreien suchte. Daß er zugleich die Zeitgenossen davor warnen wollte, begriff man damals so wenig, daß eine lange Reihe Nachahmungen erschienen. Johann Martin Miller (1750—1814) schrieb z. B. den tränenreichen Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte“, in dem die Sentimentalität der Zeit auf die Spitze getrieben war. Der „Siegwartische Empfindsamkeitston“ klang noch lange wimmernd und winselnd nach in zahlreichen Klosterromanen und Gefühlsgeschichten.

Obschon Goethes „Werther“ einen internationalen Erfolg hatte, zog die Masse des deutschen Lesepublikums doch auf die Dauer die humoristischen Plattheiten Nicolais, Engels, Hermes', die zumeist recht schlüpfrigen Romane Wielands, Heinses, Thümmels, Lafontaines, die im 19. Jahrhundert an Clauren (1771—1854) einen berüchtigten Nachfolger fanden, vor allem die aufregenden Ritter- und Räuberromane der Spieß, Cramer, Vulpius (Rinaldo Rinaldini) Goethe bedeutend vor. „Don Quixote“ und die spanischen Schelmenromane hatten in Deutschland diese Abenteurerromane erzeugt, in denen alle Ingredienzien, das Komische, Phantastische, Sentimentale und Lüsterne sich vereinigten. Die Einwirkung der frivolen französischen Liebesromane, die vielfache Uebersetzer fanden, verlieh dieser Gattung noch einen besonderen Hautgout. Da gab es Abenteuer des Junkers Hans von Birken (1811), Abenteuer Hadschi Babas (1828), Abenteuer des Grafen von Z . . . ., Verliebte Abenteuer, Kreuz- und Querzüge eines schalkhaften Freiers (1812), Abenteuer des Ritters Mendoza d'Aran und seines Knappen Trüffaldin (nach dem Französischen, 1812), Abenteuer und Wallfahrten einer deutschen Schauspielerin, Adelbert der Kreuzritter oder die schrecklichen Proben des geheimnisvollen Bundes der Magier (ca. 1820), Die Giftmischerin oder die Geheimnisse des Grabes (1822), Auguste Walter oder die dunkeln Wege des Schicksals (1830), Der Brief aus der Armensünderstube (1832), Astro von Sondowall oder die Schauerhöhle (1841) usw. Der „komische Reiseroman“ war eine Unterart dieser Spezies. Der Gesamtcharakter dieser Romane war schlüpfrig und sinnlich und in seiner Komik wiederum breit und plump.

Daß diese Machwerke so viele Leser fanden, ist ein trauriges Zeichen für den Geschmack der damaligen Zeit.

In der Gunst der Gebildeten schlug der sentimentale Humorist Jean Paul (1763—1825) die Klassiker weitaus. Während Goethe über seine Zeit sich erhob, stand Jean Paul ganz in dem Banne ihrer Verhältnisse. Die wunderlichen Kontraste jener Epoche spiegeln sich sämtlich in seinen Romanen wieder: der himmelhochstrebende Zug der Empfindung und die Dürftigkeit der realen Anschauung, die maßlose Subjektivität, die mit phantastischen Träumereien ihr Spiel treibt und das leidenschaftslose, sentimentale Behagen des Kleinstädters an den Bildern seines engumgrenzten Daseins.*)

Goethe nahm in so gewaltig einschneidenden Werken, wie dem „Wilhelm Meister" (1796, 1821/29) und den „Wahlverwandtschaften" (1809), noch einmal das Wort, die tiefsten sozialen Fragen mit sicherer Künstlerhand berührend, aber in der Technik noch mannigfach durch Wieland beeinflußt.**)

Auf dem „Wilhelm Meister", diesem von der romantischen Schule überschwenglich gefeierten Werk, beruht der moderne Bildungs- und Künstlerroman, wie Tiecks „Sternbald", Friedrich Schlegels „Lucinde", Novalis „Heinrich von Ofterdingen", im weiteren Fortschritt Immermanns „Epigonen" und Gottfried Kellers „Grüner Heinrich".

Aus der romantischen Zeit seien noch E. T. A. Hoffmann (1776—1822) mit seinen genialen Schauerromanen und Fouqué (1777—1843) erwähnt. Letzterer verlieh dem alten freigeistigen Ritterromane eine christliche Tendenz; er verstand es, das Schaurige und Wunderbare packend zu gestalten, sogar die elementaren Kräfte nicht ohne poetische Züge zu vermenschlichen, wie in der kleinen Novelle „Undine", die auch heute noch gelesen wird.

Der eigentliche Schöpfer des historischen Romans ist der große schottische Dichter Walter Scott (1771—1832). Aus der Fülle einer sicheren Geschichtskenntnis schöpfend, verstand er es, große Epochen zur lebendigen Anschauung zu bringen und

*) H. Mielke, a. a. O. S. 25.

**) Vgl. Riemann, Goethes Romantechnik. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902.

das Leben seines Volkes in verschiedenen Phasen der Entwickelung, sowie hervorragende Persönlichkeiten zu schildern.

Seit dem Jahre 1815 erschienen in Deutschland Uebersetzungen der Romane Walter Scotts, und man kann sagen, in dem Decennium von 1820 bis 1830 beherrschen die Werke des großen Schotten das literarische Interesse fast ausschließlich. Von hier an datiert eine neue Epoche des modernen Romans. Mit ungeheurer Begeisterung aufgenommen, erweckten die Scott'schen Romane vielfache Nachahmungen; erst jetzt wurde das große Gebiet der Geschichte für die Dichtung erschlossen, in einem Sinne, wie er bisher durch die Romantik versucht, aber bei der Willkür ihrer Methode nicht erreicht worden war.*)

Scotts Einfluß war wahrhaft international. Cooper wie Dickens bei den Amerikanern und Briten, Spindler, Willibald Alexis, Gustav Freytag, Ebers, Dahn bei den Deutschen, Alessandro Manzoni bei den Italienern, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Balzac u. a. bei den Franzosen haben sich bewußt oder unbewußt an ihm herangebildet.

In Frankreich schrieb Victor Hugo (1802—1885) in überschwenglichem Stil Romane von lockerer Komposition. Seine Romane sind ungeheuerliche Produkte einer gewaltigen, ohne Zügel losgelassenen Phantasie. Trotz ihrer Mängel sind es bedeutende Werke, in denen auch die sozialen Probleme vielfach stark hervortreten. Das gewaltigste ist der historische Roman „Notre Dame de Paris" (1831), der in Frankreich noch immer sehr bewundert wird, während man in Deutschland jetzt über Hugos Romane so zurückhaltend urteilt, wie es schon Goethe getan hat. Nur eine betrübende Begriffsverwirrung konnte, nachdem bereits Walter Scott der ganzen gebildeten Welt bekannt geworden war, in Hugo den Meister des modernen Geschichtsromans erkennen. Schon vor ihm hatte der legitimistische Vicomte d'Arlincourt mit einer (und zwar schlechten) Nachahmung jenes Meisters begonnen, indem er nur die sekundären, physischen Reizmittel, das Geklapper mit Helm und Panzer, Schwert und Schild, das Interesse an unglaublichen Abenteuern und Mord und Totschlag absah. Von einem tieferen Verständ-

---

*) H. Mielke, a. a. O., S. 69 f.

nis der psychologischen Charakterentwickelung Waverleys und ähnlicher Helden war keine Rede. Auch Victor Hugo hielt sich zu sehr an das Aeußerliche. Schauder und Entsetzen, Blut- und Gewalttat erschienen ihm als die interessantesten Mittelpunkte jeder Erzählung in Prosa, und so steuerte er denn mit vollen Segeln auf jenes unglückliche Genre los, das alsbald Herr über den größten Teil des französischen Romans werden sollte, auf die sogen. littérature de boue et de sang, die in den „Geheimnissen von Paris" und dem „Ewigen Juden", wie in den „Drei Musketieren" und dem „Graf von Monte-Cristo" ihren Höhepunkt erreichte.

Alexander Dumas Vater (1802—1870) schuf eine ganze Menge mehr oder weniger historischer Romane mit einer schier unerschöpflichen Phantasie. Seine Blütezeit hatte er in den Vierziger Jahren, wo die Zeitungen sich um seine Werke rissen. Sein Ruf drang durch ganz Europa und in die fernen Weltteile, und seine Romane werden auch heute noch gelesen. Seine mächtigsten Motive sind fast immer Wollust und Grausamkeit.

Eugen Sue (1804—1857) schrieb anfangs der dreißiger Jahre zuerst Seeromane, dann historische Romane und zuletzt moderne Sitten- und Gesellschaftsromane, die sein erfolgreichstes und einträglichstes Gebiet wurden. Seine Romane wußte er pikant und sensationell aufzuputzen. Wie Dumas besaß er eine ungebändigte, glühende Phantasie, aber wie jener, kennt auch er kein psychologisches Studium, keine Charakterentwickelung, sondern nur die Herrschaft grobsinnlicher Interessen im Menschen, der Intrigue, des Gewaltstreichs und des Zufalls in den Begebenheiten. Sein Pessimismus ist ebenso falsch wie seine Behandlung der sozialen Frage. Wenn er die Schäden der Gesellschaft aufdeckt, so geschieht es nur wegen des sinnlichen Kitzels, des Schauders, des Ekels und des Entzückens, das die gedankenlosen Leser bei der anschaulichen Darstellung spannender Mord- und Wollustszenen empfinden.

Der Erfolg der „Geheimnisse von Paris" (1842—1843, 10 Bände) brachte in Deutschland in einem Jahre (1844) an deutschen und ins Deutsche übersetzten Nachahmungen derselben 81 Bände auf den Büchermarkt, darunter Geheimnisse von London, Amsterdam, Berlin, Hamburg, Leipzig, Wien und Petersburg. Das Original selbst wurde neben den französischen Aus-

gaben in vier, zusammen zehnmal aufgelegten Uebersetzungen verbreitet. Auch der „Ewige Jude“ (1844—1845, 10 Bände) erlangte eine ungeheure Verbreitung, die Sue veranlaßte, noch eine Reihe wertloser Kolportageromane zu schreiben.

George Sand (1804—1876), eine leidenschaftliche Verfechterin der Frauenrechte, lehnte sich in ihren Romanen zwar an die romantische Schule an, doch vermied sie deren Ungeheuerlichkeiten. Ihre Romane zugunsten der Frauen und der freien Liebe, sowie ihre ländlichen Erzählungen erlangten eine ungeheure Verbreitung.

Als in den fünfziger Jahren die Begeisterung für Dumas und Sue nachließ, entstand die Blütezeit der Lorettengeschichten, deren hauptsächlichster Träger Dumas Sohn (1824—1895) war.

Die Romane der Jungdeutschen (1830—1848) waren zumeist wenig erfreuliche Zeitromane. Wie man dem Adel als Stand den Krieg erklärte, nicht den Edelleuten und schönen Gräfinnen, für die das Herz der Jungdeutschen noch immer eine Schwachheit besaß, so setzte man unter dem Einfluß des französischen Sozialismus, des St. Simonismus und der leidenschaftlichen Romane der George Sand die Stellung der Geschlechter in eine neue Beleuchtung. Die Ehe wurde plötzlich ein „Problem“, das neu gelöst werden mußte. Nicht der Mann allein, auch das Weib hatte seine Herzensrechte geltend zu machen. So tauchte als neues Schlagwort die „Emanzipation des Fleisches“ auf, die Befreiung der Sinnlichkeit aus den Beschränkungen der Sitte, den Vorurteilen der Philister, den dogmatischen Geboten des religiösen Kultus. Hier entdeckte man einen alten, verschütteten Gedanken in der deutschen Literatur nur von neuem, man fand den Weg zurück zu Heinses „Ardinghello“, dem Roman der Lüsternheit, und zu der philosophischen „Lucinde“ Schlegels, dem „Roman der bevorrechteten Sittenlosigkeit“.*)

Eine neue Aera im Roman eröffnete Honoré de Balzac (1799—1850), ein glänzender Sittenschilderer, der in seiner „Comédie humaine“ Romantiker und Realist zugleich ist, aber der Vater des modernen Realismus wurde. Balzac war ein

*) H. Mielke, a. a. O., S. 78 f.

Neuerer, insofern er die Sorgen des materiellen Lebens eingehend schilderte. Primum vivere, deinde philosophari. Um leben zu können, muß man aber essen, und um essen zu können, muß man Geld verdienen, arbeiten. Das führte naturgemäß dazu, die verschiedenen Stände und Berufe zu schildern. Balzac ging dabei so weit, daß, wie ein Kritiker sagt, man beinahe Kaufmann sein muß, um „César Birotteau" zu begreifen und beinahe Richter, um „Une ténébreuse affaire" zu verstehen.

Jede Uebertreibung erzeugt eine Reaktion, und so richteten sich die Realisten gegen die Romantiker mit ihrer üppig wuchernden Phantasie, indem sie die Rückkehr zur wahren Natur predigten. Aber auch die Realisten schossen über das Ziel hinaus, indem sie die schlechten Instinkte im Menschen und die Tiefen der Gesellschaft ganz einseitig bevorzugten.

Der realistische französische Roman des 19. Jahrhunderts suchte — im Gegensatz zu einer Romantik, wie sie hauptsächlich durch Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas vertreten ward — seine Aufgabe darin, das wirkliche Leben, wie es sich in den verschiedenen Ständen, Berufsarten, Altersklassen abgespielt, zu erfassen und naturgetreu darzustellen. Er schloß daher von vornherein die Erzählung von Dingen, die nachweisbar unmöglich sich zugetragen haben können (wie z. B. in Dumas' Comte de Monte-Cristo) aus; er suchte in den Charakteren, in deren Eigentümlichkeiten er mit Fleiß und Scharfsinn einzudringen bemüht war, Abbilder wirklicher Menschen zu geben und hier vor allem an Stelle der erfindenden Phantasie die Beobachtung und Erfahrung zu setzen. Er suchte weiterhin formal in Satzbau, Ausdruck, Komposition die Extravaganzen und die Nachlässigkeiten der Romantiker durch Klarheit und Einfachheit zu ersetzen. Wenn auch die Vertreter des Realismus in einzelnen Punkten voneinander abwichen, so war ihnen doch gemeinsam das Bestreben, der Wirklichkeit in der Natur und im Leben nachzugehen und sie in ihren Werken zu verwerten.*)

Die bedeutendsten Realisten oder Naturalisten waren Flaubert, die beiden Goncourt und Zola.

*) Dr. Fr. **Klinckfieck**, Zur Entwickelungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg. N. G. Elwert, 1891. S. 4 f.

Gustave Flaubert (1821—1880) erwies sich namentlich in seiner „Madame Bovary" (1875), der noch mehrere andere Werke, darunter auch der historische Roman „Salammbo" (1862), folgten, als einer der besten Schüler Balzacs. Er ist „die Personificierung des Kampfes zwischen einer mächtigen, an die Romantiker erinnernden Phantasie und einer ruhigen klaren Beobachtungsgabe".*)

Die beiden de Goncourt (Edmond 1822—1896, Jules 1830—1870) vertraten noch viel mehr jenen Naturalismus, der sich besonders in der Schilderung individueller Krankheitszustände gefällt.

Emile Zola (1840—1902) war der gewaltigste Vertreter des Naturalismus (Rougon-Macquart, 20 Bände), doch enthalten seine Werke neben hervorragenden Partien viel Häßliches und Abstoßendes. Er verlegte sich auf eine peinlich genaue Schilderung des Milieus, das seine zum Teil erblich belasteten Helden beeinflußt. Weniger Mühe und Kunst verwandte Zola auf die Darstellung des seelischen Lebens seiner Personen.

Alphonse Daudet (1840—1897) war zwar auch Realist, aber er greift auch in das Gebiet der Phantasie hinüber (Impressionismus und Humor). In der naturalistischen Novelle war Guy de Maupassant (1850—1893) Meister.

Außer dem naturalistischen Gesellschaftsroman (Prévost, Hervieu, Gyp) wurde in neuerer Zeit der psychologische Roman von Bourget, Fabre und Rod gepflegt.

Phantastisch und populär-wissenschaftlich sind die Romane von Jules Verne. Erckmann-Chatrian, die Schöpfer des elsässischen Dorfromans, wirkten günstig auf den sogenannten Provinzroman ein, dessen erfreulichster Vertreter André Theuriet ist.

Der Abenteurerroman fand noch eine eifrige Pflege in dem Feuilleton der billigen Blätter (Petit Journal, Petit Parisien).

In Deutschland waren die Vertreter des älteren geschichtlichen Romans: Wilhelm Hauff (1802—1827), Karl Spindler (1796—1855), der gegen 100 Bände schrieb,

*) Dr. Klinckfieck, a. a. O., S. 20. Bourget nennt ihn: un poète romantique et un savant.

Willibald Alexis (1798—1871), Albert Emil Brachvogel (1824—1878), Ludwig Rellstab (1799—1860), die sämtlich eine gewisse behagliche Breite der Schreibart besaßen und mit Walter Scott eng verwandt sind. Unter den Vertretern der neuen Schule war Karl Gutzkow (1811—1878) die machtvollste geistige Persönlichkeit. Seine Zeitromane sind stark tendenziös gefärbt, sein bedeutendster Roman „Die Ritter vom Geiste“ (1850/51) gibt auf breitester Grundlage ein Bild der Reaktionszeit gegen Ende der vierziger Jahre.

Einen stark moralisierenden Zug zeigte der Schweizer Jeremias Gotthelf (Pseudonym für Albert Bitzius, 1797 bis 1854), der zahlreiche ländliche Geschichten schrieb. Sein Landsmann Gottfried Keller (1819—90) war einer der hervorragendsten Vertreter des realistischen Romans, soweit dieser sich von einer pessimistischen Verzerrung des Lebens freihält. Sein bedeutendstes Werk „Der grüne Heinrich“ (1854) ist ein Roman, der seiner Anlage und Darstellung nach am ehesten mit Goethes „Wilhelm Meister“ verglichen werden kann.

Berthold Auerbach (1812—1882) machte die Dorfgeschichte populär, erfaßte aber nicht immer den Ideengang der Bauern. Von seinen vielen Nachfolgern auf dem Gebiete der Dorfromane seien nur Peter Rosegger (geb. 1843) und Anton Schott (geb. 1866) erwähnt.

An Jean Paul und Dickens erinnert Wilhelm Raabe (geb. 1831), dessen meist ziemlich zusammenhanglose Erzählungen sich durch originelle Ideen und prächtige humorvolle Einzelschilderungen auszeichnen.

Gustav Freytag (1816—95) schuf in „Soll und Haben“ (1855) den deutschen Kulturroman. In den „Ahnen“ (sechs Bände, 1872—1880) begleitete er ein Geschlecht durch die verschiedenen Zeiträume der deutschen Geschichte, um gleichzeitig die Schicksale des ganzen deutschen Volkes zu veranschaulichen.

Friedrich Spielhagen (geb. 1829) ist neben Freytag der bedeutendste der neueren deutschen Romandichter.

Den englischen Seeromanen Coopers (1789—1851) und Marryats (1792—1848) taten es in Deutschland Charles Sealsfield, eigentlich Karl Postel (1798—1864), und Friedrich Gerstäcker (1816—1872) nach.

Nicht bedeutungslos ist es, wie im Roman die Vertreter der Stände sich im allgemeinen Interesse der Zeit abwechseln, wie bald dieser, bald jener Stand die Herrschaft der Lesewelt erringt; ja nicht bloß auf die Stände selbst, auf die beiden Geschlechter erstreckt sich dieser Wechsel. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zu den Jungdeutschen dominiert im Roman der Mann; er liebt und die Jungfrau wird geliebt; sein Schicksal erregt den höheren Anteil. Die jungdeutsche Periode bis 1848 stellt dagegen mit einem Mal das Weib in den Vordergrund, das seine Rechte von der Gesellschaft verlangt, und da sie die Gesellschaft verweigert, so gewährt sie der Roman. Wie die Helden in den Romanen Frauen sind, so sind es auch Frauen, die jetzt die Feder des Romanschriftstellers in die Hand nehmen. Dann kehrt sich das Verhältnis von neuem um, und in unseren Tagen seit den siebziger Jahren hat es sich wiederum so gewandt, daß im allgemeinen die Frau im Roman den Ton angibt, ihn schreibt, ihn liest und sich zu seiner Heldin macht. Es ist eine weibliche Roman-Epoche, die unsrige, wie die Zeit von 1848 bis 1870 eine männliche war, aber alle Anzeichen sind vorhanden, daß jene bald einer männlichen wieder weichen wird. Natürlich gilt diese Unterscheidung namentlich vom Durchschnittsroman, an dem sich das Heer der Leser und Leserinnen gemeinhin erfreut; was unsere großen Romandichter geben, bestimmt sich meistens nach den Eigenschaften ihrer Individualität.*)

Der Naturalismus hat auch in Deutschland Anhänger gefunden, doch hat man von der Eigenart Zolas zunächst nur das Aeußerliche übernommen. Man schrieb soziale Romane mit breiten Schilderungen des Proletariats und des Lebens und Treibens der höheren Kreise. Der dogmatische Naturalismus wurde in Deutschland aber ziemlich rasch durch einen Realismus überwunden, den man gesund nennen kann und dem nichts fehlt als große, geniale Kräfte. Dafür ist er nicht arm an schönen Talenten, die mit der Weisheit der Beschränkung sich gerade an das Milieu halten, in dem sie selbst erwachsen sind oder das sie durch intimere Beobachtung kennen.**) Doch wenn es auch gegenwärtig in Deutschland eine Reihe tüchtiger Romandichter

---

*) H. Mielke, a. a. O., S. 6 f.

**) Literarisches Jahrbuch. I. 1902. Köln, Hoursch & Bechstedt, 1903. S. 37.

und -Dichterinnen gibt, so dürfte es doch schwer sein, jetzt schon zu bestimmen, welche unter ihnen auch in der Nachwelt fortleben werden. Welch allseitige Beachtung der Roman gegenwärtig findet, kann man z. B. daraus ersehen, daß „Jörn Uhl" von Gustav Frenssen (geb. 1863), ein Roman, der neben unbestreitbaren großen Vorzügen doch nicht ohne Mängel ist, von 1901 bis 1903 eine Verbreitung von 170 000 Exemplaren fand.

In England war Charles Dickens (1812—1870) der volkstümlichste Erzähler des 19. Jahrhunderts. Reich an Güte, Milde und Herzlichkeit, stellte er das Familienleben dar, nicht ohne Sentimentalität, aber auch nicht ohne Humor. War er ein Gemütsmensch, so war William Makepeace Thackeray (1811—1863) mehr ein Verstandsmensch, der den tragisch-komischen Familien- und Sittenroman sozialer Tendenz ausbaute. Unter der großen Schar der neueren englischen Romanschriftstellerinnen ist namentlich George Eliot (Pseudonym für Mary Anne Evans, 1819—1880) bemerkenswert.

In Rußland tat sich besonders der grübelnde Psychologe Dostojewsky (1822—81) hervor. Die russischen Realisten von Gogol bis zu den jüngsten Nachahmern Dostojewskys und Leo Tolstois sind nichts weiter als die Geschichtsschreiber der gesellschaftlichen Entwickelung der letzten Jahrzehnte im Zarenreiche; wo sie sich darüber hinaus zur Behandlung allgemein menschlicher Probleme erheben, da bleiben sie in jeder Beziehung weit hinter dem zurück, was im Westen bereits längst erreicht ist.*)

Während im 18. Jahrhundert der Roman dem Zeitgeist entsprechend vielfach frivol war, wurde er erst im 19. Jahrhundert zu einer höheren Kunstgattung ausgebildet. Man gestaltete ihn zu einem abgerundeten Bilde der Lebensentwickelung und legte der Erzählung eine allgemeine Idee bezw. Tendenz zu Grunde, um ihr eine größere Bedeutung zu geben. Zugleich wurde die Charakteristik von Personen und Zuständen, die Einheit und kunstreiche Verwickelung der Handlung sowie die sprachliche Form Gegenstand besonderer Sorgfalt.**)

---

*) Erwin Bauer, Naturalismus—Nihilismus—Idealismus in der russischen Dichtung. Mit 9 Porträts. Berlin, Hans Lüstenöder 1890. S. 18 f.

**) Gerhard Gietmann S. J., Poetik und Mimik. Freiburg, Herder, 1900. S. 240 ff.

Der moderne Roman verschmäht zwar die märchenhaften Stoffe der mittelalterlichen Ritterepen, aber dafür gibt er ein umfassendes Bild der vergangenen (historischer Roman) oder bestehenden (Zeitroman) Welt und Gesellschaft, das zugleich den Untergrund bildet für das geistige und seelische Werden des oft mehr bildsamen und eindrucksfähigen als energischen und sichern Romanhelden.

Alle Kulturvölker, Romanen wie Germanen, in neuerer Zeit auch die Slaven, bemühen sich, die Früchte ihres Denkens und Fühlens im Roman niederzulegen; er ist, wie J. Mähly*) mit Recht bemerkt, die unermeßliche Vorratskammer geworden für alle die Ergebnisse und Erlebnisse des menschlichen, individuellen Lebens; alle Interessen der Oeffentlichkeit in ihrer mannigfachen Verzweigung, die kirchliche wie die politische, die staatswirtschaftliche wie die soziale Frage finden Raum in ihnen, ja selbst die Wissenschaft hat sich nicht gescheut, einzelne Sorten ihres Inventars in diesem bequemen, jedermann offen stehenden Magazin auf Lager zu bringen.**)

*) Der Roman des 19. Jahrhunderts. Berlin, Habel, 1872. S. 4.

**) Roman. Brockhaus Konversations-Lexikon. 13. Band. S. 971 ff. — Vgl. außer den Literaturgeschichten der verschiedenen Sprachen: O. L. B. Wolff, Allgemeine Geschichte des Romans von dessen Ursprung bis zur neuesten Zeit. Jena 1841. — P. D. Huet, Essai sur l'origine des romans. Paris 1669, 6e édition 1865. — A. Chassang. Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine. 2e édition. Paris 1862. — John Dunlop. The history of fiction. Edinburgh 1814 (Deutsch von Liebrecht. Berlin 1851). — Nicolai, Entstehung und Wesen des griechischen Romans. Berlin, Calvary & Co., 1867. — Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876; 2. Aufl. von F. Schöll. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900. — Ed. Schwartz, Fünf Vorträge über den griechischen Roman. Berlin, G. Reimer, 1896. — Bobertag, Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschand. Bd. 1—2, Breslau und Berlin, 1877—1884. — Scherer, Die Anfänge des deutschen Prosaromans. Straßburg 1877. — Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, L. Staackmann, 1883. Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig, L. Staackmann, 1898. — K. Rehorn, Der deutsche Roman, Köln 1890. — H. Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1898. — Dr. M. Schian, Der deutsche Roman seit Goethe. Görlitz, Rudolf Dülfer 1904. — H. Gersch-

II. Roman und Novelle.

Der Roman gehört der erzählenden Dichtkunst an. Unter erzählender Dichtkunst im weitesten Sinne versteht man den dichterisch gestalteten Bericht einer vergangenen Begebenheit.*) Dadurch, daß der Dichter die Begebenheit als vergangen, d. h. als fertig hinstellt, verliert sie den Schein der Freiheit, Selbständigkeit und Unabhängigkeit, den jede geschehende Begebenheit an sich trägt. Sie wird eingefügt in den Komplex von Ursachen, der die Geschicke der Individuen bestimmt; sie wird mithin notwendig begründet in einem Vorhergegangenen und abhängig von gleichzeitig wirkenden Ursachen. Der Held der Erzählung steht nicht allein, sondern um ihn gruppieren sich zahlreiche Genossen. Weil nun auch diese ihre eigenen Interessen verfolgen und als Handelnde mit dem Ganzen verbunden werden, so gibt die epische Dichtkunst eine Mannigfaltigkeit von Handlungen. Diese sind organisch unter einander verbunden, ordnen sich einer Hauptbegebenheit oder einem durchgehenden Streben unter und bilden so eine Einheit. Dadurch zieht die epische Poesie einen Teil der Menschheit in den Kreis ihrer Darstellung und gibt ein einheitliches, mehr oder weniger umfassendes Kulturgemälde oder Weltbild. Diesen Stoff stellt der Dichter ruhig fortschreitend, mit möglichst großer Anschaulichkeit objektiv und unparteiisch dar.

Abgesehen von der Lyrik kann die epische Poesie die älteste Form der Dichtung genannt werden. Als erzählende Gattung ist sie ja auch die natürlichste und einfachste, denn es ist jedenfalls leichter, Geschehenes und Gehörtes wiederzugeben, als z. B. einen Stoff durch knappe Zusammenziehung und sorg-

---

mann, Studien über den modernen Roman. Königsberg, W. Koch, 1894. — Alexander Büchner, Französische Literaturbilder. Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1858. 2 Bde. — Paul Morillot, Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours. Paris, G. Masson, o. J. — L. Maigron, Le roman historique à l'époque romantique. Paris 1898. — E. Gilbert, Le roman en France pendant le 19e siècle. 2e édition. Paris 1896. — Barbey d'Aurevilly, Le roman contemporain. Paris 1902. — Cross, The development of the english novel. London und New-York 1900.

*) Vgl. Vischer, Aesthetik § 865—871.

same Berechnung seines Aufbaues dramatisch zu gestalten. Deshalb erscheint das Drama auch tatsächlich erst nach den anderen Gattungen.

Man unterscheidet beim Epos je nach der Verschiedenheit des Stoffes und der Behandlung:

1. Das heroische Epos (Epopöe, Heldenepos). Dieses verlangt als Stoff eine große, außerordentliche Begebenheit, die entweder für die Gesamtheit eines Volkes oder für die ganze Menschheit von Bedeutung oder Interesse ist. Der Stoff muß aber nicht der Weltgeschichte angehören, sondern kann auch der Mythen- und Sagenwelt entnommen sein. Die berühmtesten Muster des heroischen Epos sind die „Ilias" und die „Odyssee" von Homer. Das heroische Epos nennt man Volks- oder Nationalepos, wenn es die Ueberlieferungen aus dem Heldenzeitalter einer Nation schildert und gewissermaßen poetisches Gemeingut des Volkes ist („Nibelungenlied", „Gudrun"). Ist das Heldengedicht aber das selbständige künstlerische Erzeugnis eines einzelnen Dichters, wie z. B. Jordans „Siegfried" oder Linggs „Völkerwanderung", so nennt man es Kunstepos.

2. Das romantische Epos entnimmt seinen Stoff meist der Rittergeschichte des Mittelalters und schildert am liebsten die wunderbaren oder abenteuerlichen Erlebnisse eines einzelnen Helden („Parzival" von Wolfram von Eschenbach, „Tristan und Isolde" von Gottfried von Straßburg.)

3. Das religiöse Epos entnimmt seinen Stoff der Bibel und der kirchlichen Ueberlieferung (Der „Heliand", Klopstocks „Messiade").

4. Das idyllische oder bürgerliche Epos ist eine Idylle größeren Umfangs („Luise" von Voß, „Hermann und Dorothea" von Goethe).

5. Das komische Epos ist eine Parodie auf die Erhabenheit des Heldengedichtes (Kortums „Jobsiade"). Verwandt damit ist das Tierepos („Reineke Voß").

Roman und Novelle sind epische Dichtungen in prosaischer Form. Allerdings verstehen wir heute darunter nicht mehr die in Prosa aufgelösten romantisch-epischen Dichtungen des Mittelalters, sondern ein durchaus selbständiges Genre.

Wenn Lucian (Wahre Geschichte I, 1) sagt, der Roman sei eine Unterhaltungslektüre, die durch die Zierlichkeit und Anmut

der Darstellung und durch die Vermittelung einer gewissen künstlerischen Bildung einen verlockenden Reiz auf den Leser ausübe, so trifft er damit nur das äußere Wesen, nicht den eigentlichen Inhalt des Romans. Richtiger definiert Gietmann den Roman als „die prosaische, aber poetisch freie und künstlerisch gehobene Erzählung eines bedeutenden Lebensgeschickes.“*)

Man hat den Roman ein „verwildertes Epos“ genannt, weil er sein Dasein teilweise der Auflösung des Epos in die Prosaform verdankt. Dem Epos sind aber viele Helden, dem Roman ist ein einziger Held das Natürlichste.

Im eigentlichen Epos erscheint der Mensch als eine nach allen Seiten ausgebildete Persönlichkeit. Der Dichter sucht durch seine Darstellung die im Menschen liegenden Eigenschaften zu entfalten. Er tut zu den Charakteren nichts hinzu, weil sie schon alles besitzen.

Im Gegensatz hierzu ist es die Aufgabe des Romans, die Seele des Menschen in ihrer Entwicklung und Umwandlung zu zeigen, durch Schilderung der Innen- und Außenwelt ein Kulturbild der Zeit zu entwerfen. Er schildert uns die Entwicklung eines Individuums vom ersten Ahnen, vom ersten Anfange des Strebens bis zur Erreichung des Zieles; stellt dar, wie sich unter dem Einflusse des Lebens der Charakter eines Individuums herausbildet; stellt dar, wie das unklare Streben endlich ein bestimmtes Ziel findet; oder er schildert die gewaltigen Revolutionen, die durch innere und äußere Einflüsse in der Seele des Menschen hervorgerufen werden, die Revolutionen, die das Individuum entweder seinem Untergange oder einem vor ähnlichen Stürmen gesicherten Dasein entgegenführen. So sind für den Roman die äußeren Ereignisse ein Mittel, die Seele eines Individuums voll und ganz herauszukehren. Indem der Dichter scheinbar nur das Ereignis zum Gegenstand seiner Darstellung macht, zeigt er uns, welche Wirkungen die Außenwelt, verbunden mit der inneren Anlage der Person, auf die Seele des Individuums ausübt. Er führt uns ein in das Innerste des menschlichen Herzens, in das Werden und Wachsen des Geistes, in das Entstehen, Herrschen und Vergehen der Leidenschaften.

---

*) Poetik, S. 213 f.

Die Aufgabe des Romans ist daher eine hohe, eine schwierige, eine echt dichterische; denn wenn es nach Schillers Worten Aufgabe der Dichtkunst ist, der Menschheit ihren vollkommensten Ausdruck zu geben, und wenn die Epopöe diese Aufgabe am besten zu erfüllen vermag, so darf dem Roman, seiner Bedeutung nach, die erste Stelle hinter der Epopöe angewiesen werden. Was die Epopöe für eine Nation, das ist der Roman für das Individuum.

Schiller stellt in seinem Briefe an Goethe vom 20. Oktober 1797, in dem er sein ästhetisches Endurteil über Wilhelm Meister zusammenfaßt, die Behauptung auf, daß „jede Romanform schlechterdings nicht poetisch sei, ganz nur im Gebiet des Verstandes liege, unter allen seinen Forderungen stehe und auch an allen seinen Grenzen partizipiere." Dies ist entschieden ein Irrtum. Heutzutage ist kaum noch irgend eine andere epische Poesie möglich als in der Form des Romans, denn uns fehlen all die Vorbedingungen, unter denen früher ein eigentliches Epos, das sogenannte Volksepos, zustande kam. „Der legitime Erbe des alten Volksepos ist einzig und allein der moderne Roman, der seine Aufgabe, die weite Welt zu umschweifen und sich liebevoll in das kleinste Detail zu versenken, nur lösen kann, wenn er das Wort — epos — ledig der Fesseln von Metrum, Rhythmus und Reim, zur völligen Freiheit entbindet als Organon des durch kein ästhetisches Dogma, keine traditionelle Gepflogenheit beschränkten, völlig freien, die Welt durch das Medium der Phantasie betrachtenden Geistes."*)

Die Oekonomie des Romans verlangt eine Masse von sogenannten Kleinigkeiten und Aeußerlichkeiten, von Beiwerk und Füllsel, die jeder metrischen und vollends dichterischen Behandlung spotten; eine Menge moderner Erscheinungen und Zustände, die an sich durchaus berechtigt, aber von keiner Seite der dichterischen Behandlung zugänglich sind, müssen im Roman verwertet werden, sie bilden eine notwendige Staffage des Gemäldes; die neuere Zeit hat Probleme aufgestellt, die rein nur mit der scharfen Sonde des Verstandes können geprüft und zergliedert werden, in die auch nicht der leiseste Strahl des Gemütes hineinleuchtet, und wo die Phantasie mit bleiernem Gewicht darniedergehalten

*) Spielhagen, Neue Beiträge. S. 53 f.

wird.*) Das alles verhindert aber nicht, daß auch in dem Roman die Poesie einen Platz findet; denn sogar in den naturalistischen Romanen Zolas sind Stellen von hoher dichterischer Schönheit nicht selten. Ein echter Dichter wird auch das, was rein materieller Natur ist, so darzustellen wissen, daß es die Leser nicht abschreckt.

Großes ist schon geleistet auf dem Gebiete des Romans, vielleicht noch Größeres dürfen wir von der Zukunft erwarten. Kleinliche Ereignisse bildeten den Inhalt der ersten Romane, jetzt finden die höchsten Fragen der Menschheit im Romane ihre dichterische Lösung. Nicht mehr verlegt sich der Roman auf die nackt natürliche Darstellung der kleinen Misèren des Alltagslebens; nicht mehr sucht er den Leser durch die grobsinnlichen Reize des Ritter- und Räuberlebens zu fesseln; nicht mehr schwankt er führerlos auf den tückischen Gewässern der Vergangenheit — nein, er zieht das ganze geistige Leben des Volkes heran; führt uns das Streben und Kämpfen der Ideen, das reiche unerschöpfliche Treiben der lebendigen Gegenwart vor. Nicht mehr den kleinen beschränkten Kreis einer bestimmten Menschenklasse führt er uns vor, sondern ein umfassendes Gemälde aller Abstufungen der Gesellschaft. Was den Höchsten beseelt, was den Niedrigsten leitet, bietet er uns in anschaulichster Weise.

Der Roman ist ein Abbild des Lebens, nicht nur des menschlichen individuellen Lebens, sondern es spiegeln sich auch die öffentlichen Interessen der Zeit, wirtschaftliche, politische, religiöse, pädagogische usw. in ihm wieder. Für die moderne Menschheit hat der Roman eine so tiefe Bedeutung, eine so einschneidende Wichtigkeit, weil „keine andere Kunst, und auch kein anderer Zweig der Dichtkunst dem geistigen Bedürfnisse desselben so Rechnung trägt, ein so bequemes, ausgiebiges, zweckdienliches Vehikel der Mitteilung der respektiven geistigen Interessen und Bedürfnisse hinüber und herüber ist.“**)

Darum kann Sacher-Masoch wenn auch mit einiger Uebertreibung sagen: „Die höchste Dichtungsart wird immer jene sein, in welcher uns der Dichter die Welt, Natur- und Menschen-

*) J. Mähly, a. a. O. S. 5 f.
**) Spielhagen, Beiträge. S. 38.

leben, am totalsten zu geben vermag, und dies ist für uns Moderne der Roman, das Epos der Gegenwart, das den Kreis seiner Darstellung so weit ausdehnen kann, wie es weder die Lyrik noch die Dramatik vermocht hat. Nur im Roman kann der Dichter das ganze Leben umfassen, nur im Roman ist noch ein ganzes Kunstwerk, die vollkommene Verschmelzung von Idee und Realem möglich, alles andere ist Stückwerk; was der Lyriker, Epiker, Satiriker, der beschreibende Dichter, der Didaktiker und Dramatiker einzelnes leistet, der Erzähler vermag es als Ganzes zu geben, er entrollt uns Naturbilder, er läßt Menschen auftreten und reden und handelt wie der Dramatiker, er gibt uns ihre Stimmungen gleich dem Lyriker. Nichts Irdisches ist ihm unerreichbar, alles kann er in den Bereich seiner Darstellung ziehen, und die Sprache, auf einer Stufe angelangt, wo sie des Gängelbandes des Verses nicht mehr bedarf, gibt ihm Mittel der Darstellung und des Ausdruckes an die Hand, wie sie weder dem Musiker noch dem Maler zu Gebote stehen." Aber noch ist vieles zu tun, noch sind die Grenzen des Romans nicht festgestellt; noch schwanken die Meinungen inbezug auf die Anforderungen, die man an den Roman als Kunstwerk zu stellen berechtigt ist, und noch sind viele Schriftsteller des Glaubens, den Roman als ein Spielzeug betrachten zu dürfen. Diesen gegenüber den Roman nach den Gesetzen der Dichtkunst zu betrachten, die Bedingungen, die an ihn, als an ein Kunstwerk, gestellt werden, aufzusuchen, ist die Aufgabe dieses Werkes.

Man soll die idealen Forderungen an den Roman nicht allzuhoch spannen. Der Roman ist kein homerisches Epos und kein shakespearesches Drama. Es ist ein Prosawerk, und wenn man ihm auch einen hohen ästhetischen Wert wünschen mag, man könnte schon zufrieden sein, wenn die Tausende von Romanen, die in neuerer Zeit produziert werden, keinen anderen Fehler hätten, als daß sie nicht den höchsten Ansprüchen genügen. Deshalb wollen wir bei den Regeln, die wir in diesem Werke formulieren, nicht jede Ausnahme ausschließen, doch werden wir keinen Zweifel darüber lassen, daß die Romandichter, die für sich Milderungsgründe in Anspruch nehmen, nicht zu den Größten zu rechnen sind.

Man unterscheidet die Romane in historische Romane (mit geschichtlichem Stoffe oder Hintergrunde) und in Zeit=

romane. Letztere zerfallen wiederum in verschiedene Unterarten, z. B. Familienromane, Salonromane, Volksromane und Dorfgeschichten, Reise- und Seeromane, Robinsonaden, Räuberromane (heutzutage meist nur mehr als Kolportageromane), idyllische Schäferromane usw. Doch versteht man unter Zeitromanen auch historische Romane aus der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit.

Der Zeitroman ist ebensowohl anzusehen als der naturwahrste Ausdruck dessen, was die jedesmalige Gegenwart erstrebt und verwirft, hofft und fürchtet, wie er wiederum zurückwirkt auf seine Zeit, und in die breiten Schichten der Leser neue Ideen einführt, die auf die Gestaltung der Zukunft mächtig einwirken.*)

Am meisten entspricht seiner nächsten Bestimmung der Familienroman, wenn er zum Kulturromane der mittleren Stände erweitert wird. Er schöpft aus dem Volke und wirkt auf das Volk zurück. Er verträgt eine gesunde Realistik und echten Humor. An Familienromanen ist die englische Literatur besonders reich. Es sind durchweg anständige Erzählungen, zumeist auf Spannung berechnet, aber ihre Lektüre wirkt beruhigend, da der Ausgang durchweg befriedigend ist. Als Unterhaltungslektüre sind diese Romane sehr geeignet, doch finden sich nur wenige darunter, die literarischen Wert haben. Durch Zuspitzung der Idee wird der Familienroman zuweilen zum Roman des sozialen Problems.

Man unterscheidet zuweilen auch Stoffromane und Tendenzromane.

Die Stoffromane sind gegenständlicher, ganz vorwiegend auf die Erzählung der Haupthandlung und die Schilderung des mit ihr naturgemäß zusammenwachsenden Zeitbildes beschränkt.

Der Tendenzroman, in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes, nimmt die Geschichte gewissermaßen nur zum Vorwande, um sich über allerhand Fragen oder Ideen von großer Tragweite auszusprechen. So entstehen die eigentlich wissenschaftlichen, politischen, sozialen, religiösen

*) Karl Rehorn, a. a. O. S. 100.

und die Künstlerromane. Die Grundidee ist eine scharf ausgeprägte, die Geschichte an Interesse weit überwiegende, nicht ohne Künstlichkeit in dieselbe hineingelegte Idee. Die Tendenz ist ästhetisch gerechtfertigt, wenn sie die Geschichte, d. h. die Handlung, nicht schädigt, sondern zu neuer Bedeutung erhebt, wenn sie die Einheit des Kunstwerkes nicht merklich stört und nicht in prosaische Nüchternheit ausartet.*)

Die Tendenzromane nennt man wohl auch Lehrromane, wenn die darin niedergelegten wissenschaftlichen Theorien stark hervortreten. Zu dieser Gattung ist hauptsächlich der Staatsroman zu rechnen, der wie jeder Lehrroman auf der Grenze zwischen Poesie und Wissenschaft steht.**)

Die Novelle ist eine Dichtungsart, die namentlich in neuerer Zeit eine erweiterte Form und eine psychologische Vertiefung erfahren hat. Ihr Kennzeichen besteht darin, daß sie — zum Unterschiede von dem Roman, in welchem eine Entwickelung der Charaktere, mindestens des Helden stattfindet — fertige Charaktere aufeinander treffen läßt, die sich in dem Kontakt nur zu entfalten, gewissermaßen auseinander zu wickeln haben. Weiter: daß, damit die Wirkung des Kontaktes sich nicht zersplittere, nur wenige Personen in Mitleidenschaft gezogen werden dürfen, und so das Resultat bald hervorspringen, d. h. die dargestellte Handlung kurzlebig sein wird. Eine besondere Eigentümlichkeit der Novelle besteht noch darin, daß „der Erzähler die Begebenheit keineswegs selbst erlebt, nicht einmal erfunden, sondern — man denke an jene von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgeerbten, wieder und immer wieder behandelten Stoffe! — nur gefunden und etwa nach dem Geschmack und Verständnis seines Publikums angepaßt zu haben braucht".***) Auch eine Novelle soll, ebenso wie ein Roman nicht bloß unter-

*) Gietmann, Poetik. S. 271.

**) R. von Mohl, Die Staatsromane im 3. Band des Werkes: Die Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften. Erlangen, Enke, 1856. — Kleinwächter, Die Staatsromane. Wien, M. Breitenstein, 1891. — Brasch, Soziale Phantasiestaaten. Leipzig, Hüth, 1885. — Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate. Leipzig, F. W. Grunow, 1892. — Dr. Max Widmann, Albrecht von Hallers Staatsromane. Biel, Ernst Kuhn, 1894.

***) Spielhagen, Neue Beiträge. S. 74 f.

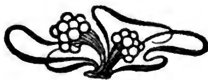
halten, sondern auch tiefere geistige Interessen wecken und anregen.

Kleinere Novellen nennt man auch wohl Novelletten oder einfach Erzählungen. Einen zeitlich oder inhaltlich noch unbedeutenderen Stoff behandelt meist die Skizze, die wohl auch öfter den Stoff einer gewöhnlichen Novelle enthält, aber infolge ihrer knappen Fassung auf diese Bezeichnung keinen Anspruch machen kann. Oft enthält die Skizze nur eine Darstellung irgend einer Szene aus dem Menschen- oder Naturleben, ein Stimmungsbild oder dergleichen. Dieses Genre, das man früher kaum gekannt hat, ist hauptsächlich durch die moderne Tagespresse, die kurze, abgeschlossene Feuilletons erzählenden Inhalts im Umfang von etwa 200 Druckzeilen in großen Mengen braucht, sehr gefördert worden.

Jedes Kunstwerk teilt sich für den Beurteiler in Inhalt und Form. Der Inhalt ist in seltenen Fällen ganzes Eigentum des Dichters; fast immer läßt sich (wie wir des weiteren noch sehen werden) auf dieses oder jenes als Ort der Entlehnung zurückweisen. Die Form dagegen, sofern sie originell ist, kann dem Dichter niemand streitig machen, weil sie ein Teil seines Selbst ist.

Unsere Untersuchung teilt sich demnach in zwei Teile, Inhalt und Form. Zum Inhalt, auf den wir zunächst eingehen wollen, sind zu rechnen:

a) die Idee,
b) die Charaktere,
c) der Stoff,
d) die Handlung,
e) Zeit und f) Ort der Handlung.



Zweiter Abschnitt.

Der Inhalt.

I. Die Idee.

Der Roman muß eine Idee haben, d. h. eine innere Einheit der Geschehnisse. Eine bloße Lebensbeschreibung in Romanform mit allen möglichen interessanten Ereignissen mag eine amüsante Lektüre gewähren, ist aber kein Kunstwerk.

Wie alle Poesie, so hat auch der Roman die Aufgabe, Geistiges zu veranschaulichen in sinnlichem Gewande und das Reale darzustellen im Lichte der Idee. Der Weg zur Idee ist ein zweifacher: entweder findet der Dichter die Idee oder er gewinnt sie durch den Stoff.

Die Idee finden! Das Wort ist im eigentlichsten Sinne zu nehmen, denn in den meisten Fällen kommt nicht der Dichter zur Idee, sondern die Idee zum Dichter.

Aber wie kommt sie zu ihm? Das weiß eben nur der Dichter zu sagen. Dem einen fällt sie wie ein Blitzstrahl in die ahnungslose Seele; dem anderen erscheint sie nach tiefen Studien und langem Sinnen, sie erhebt sich ihm aus einem formlosen Chaos in leuchtender Klarheit. Diesem ist sie zuerst ein dunkles Gefühl, das sich allmählich zur Schärfe des Gedankens emporarbeitet, jener endlich gewinnt sie als das Resultat aus langjährigen Erfahrungen.

In allen diesen Fällen hängt das Finden der Idee vom „Naturzwang des Genies"*) ab; d. h. die Idee drängt sich dem Dichter gegen seinen Willen auf; er wird gleichsam gezwungen, sie aufzunehmen. Denn er handelt in dem Augen-

*) Wagner, Dichterschule. S. 12.

blick, wo er sie empfängt, nicht mehr freitätig, sondern steht unter dem Einflusse seines dichterischen Geistes.

Aber der Dichter kann die Idee auch mit geistiger Freiheit gewinnen. Er spürt ihr nach, bis er sie findet. Doch auch in diesem Falle zeigt sich ein Einfluß des dichterischen Naturzwanges. Im Innern des Dichters regt sich die Ahnung der Idee; aber sie ist nur noch Ahnung, sie ringt nach Klarheit. Der Dichter hat noch keinen prägnanten Ausdruck für sie gefunden, sie ist ihm noch nicht reif genug, hervorzutreten. Darum geht der Dichter aus, die Idee (eigentlich die Form der Idee) zu suchen, und eben dieses Suchen geschieht in geistiger Freiheit. Lange Zeit kann vergehen, viele Anläufe können gemacht werden, ehe der rechte Wurf gelingt. Oft kann „eine einzige und nicht immer wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee.“*)

So fand Spielhagens weltschmerzzerrissenes Gemüt endlich einen prägnanten Ausdruck seiner Stimmung in einer bekannten Sentenz Goethes, und diese wurde Idee seines Romans „Problematische Naturen“. Die Zeitereignisse bewiesen dem beobachtenden Gutzkow, daß der Katholizismus eine unermeßliche Lebenskraft besitze, und es entstand „Der Zauberer von Rom“. Goethe schuf seinen „Meister“, als er den Höhepunkt seiner Entwickelung erreicht, als er zu der Ueberzeugung gelangt war, daß harmonische Ausbildung des ganzen Menschen des Menschen höchstes Ziel sei. Freytag hatte das Glück des Volkes in der Arbeit erkannt: „Soll und Haben“ war die Frucht dieser Erkenntnis. Ein anderer endlich beobachtete lange Jahre den Einfluß der Hegelschen Philosophie auf das Leben — das Resultat war der Roman: „Eritis sicut Deus“.

Einige der besten englischen Romane sind durch ganz triviale Vorfälle entstanden. „That Laß o'Lowries“ entstand im Keime dadurch, daß ein Trupp Fabrikmädchen über einen Platz in Manchester zog, wo hinter einem Fenster die Dichterin als Schulmädchen ihre Arbeiten machte. „Adam Bede“ war das Ergebnis einer Geschichte, die George Eliots Tante erzählte, die in ihrer Jugend bei einem unglücklichen Mädchen die letzte

*) Schiller an Körner.

Nacht im Gefängnis zugebracht und es am folgenden Tage auf das Schaffot begleitet hatte. Clark Russell stand eines Tages am Meeresufer, als eine Tonne verfaultes Pökelfleisch vor seinen Füßen angeschwemmt wurde. Das Fleisch war von der Mannschaft eines vorüberkommenden Schiffes, das kurz darauf ein Wrack wurde, über Bord geworfen worden, und die Besatzung hatte wegen des ihr gelieferten verdorbenen Fleisches gemeutert. Daraus entstand „Wreck of the Grosvenor"; Russell war seitdem ein erfolgreicher Romandichter. James Payns bester Roman „Lost Sir Massingberd" wurde durch die Beschreibung eines Baumes angeregt, der, obgleich er von außen fest erschien, inwendig bis unten hohl war. In dieses hohle Gefängnis hätte ein Knabe hineinfallen und niemals wieder entkommen können; aus dieser Vorstellung entstand James Payns Meisterwerk.*)

Sobald der Dichter die Idee in der einen oder andern Art empfangen hat, wird er nicht selten auch schon Teile der Handlung, wie Umrisse hervorragender Personen, ja selbst schon einzelne bestimmte Szenen aus sich heraus schaffen. Manchmal wird er, noch ehe er die Idee in eine scharf umrissene Form gebracht, unwillkürlich schon einzelne Abschnitte der Handlung entwerfen, die er später dem Ganzen einfügen kann.

Auch der Stoff kann sich dem Dichter bieten. Vielleicht ist es eine merkwürdige Begebenheit in der Geschichte der Völker, ein Zeitereignis, ein großartiger, kühner Charakter, ein eigenes Erlebnis. Einem solchen Stoffe muß dann der Dichter *den ideellen Gehalt abzugewinnen* suchen. So wurde Goethe von der volkstümlichen Gestalt Fausts angezogen, sie poetisch zu behandeln. Aber in ihrer ursprünglichen Form war sie für den Dichter wertlos. Nun sehe man, welch großartige Umwandlung die Phantasie des Dichters mit dem gefundenen Stoffe vorgenommen. Wie ist der Grundgedanke der Faustsage: die Macht des Menschengeistes über Elemente und Geister, zu einer erhabenen, welterschütternden Idee umgeschaffen! Aus dem Magier, der das Volk zu täuschen sich zur Aufgabe macht, wird der Repräsentant des titanischen, nimmer

*) Wie Wilhelm Hegeler die Idee zu seinem Roman „Pastor Klinghammer" fand, erzählt er in einem Essay „Wie ein Roman entstand" (Literarisches Echo, 6. Jahrgang (1903—4), Sp. 422 bis 424).

rastenden, immer weiter strebenden, endlich in unendlicher Wissensgier sich selbst zerstörenden Menschengeistes! In welcher Weise in der Seele des Dichters dieser Prozeß vor sich geht, das hat Freytag am Schauspieldichter sehr schön in seiner „Technik des Dramas" (S. 7) geschildert und seine Darstellung paßt in dieser Beziehung auch auf den Romandichter: „In der Seele des Dichters gestaltet sich die Dichtung allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente so lebhaft aus dem Zusammenhange mit anderen Ereignissen heraus, daß sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, daß die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefaßt, von allem zufällig daran hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Causalnexus gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen freie Erfindung wie in Strahlen anschießt, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnisvolle Kraft der Krystallisation, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der ganze Bau (der Dichtung) hervorgebracht."

So muß auch der Romandichter den Gedanken, der den Erscheinungen der Welt und des Geistes zu Grunde liegt, erfassen, ihn weiter bilden und zur Idee erheben. — Hierbei entsteht die Frage nach den Eigenschaften, die die Idee haben muß, und da möchten wohl die folgenden als die unerläßlichsten aufzustellen sein. Die Idee muß

1. der dichterischen Behandlung fähig,
2. ihrer würdig,
3. eine allgemein menschliche,
4. eine gesunde sein.

Die Idee muß eine gewisse Bedeutung haben, so daß der Leser am Schluß der Geschichte sich geistig gestärkt und gehoben fühlt. Sie muß allgemeine Gültigkeit beanspruchen, so wie die Ideen, die der Philosoph oder der Historiker aus der Weltgeschichte gewinnt. Sie muß in das Reich des Schönen und damit auch in die Reiche des Wahren und Guten einführen. Das gilt selbst vom humoristischen Roman der Cervantes,

Dickens, Thackeray; wenn scheinbar die Bedeutung den Geschehnissen abgeht, so steht doch immer ein schönes Bild im Hintergrund, das sich aus der poetischen Behandlung des Unbedeutenden abhebt. Ob der Leser diese Idee in Worten auszusprechen vermag, darauf kommt es nicht an, aber er muß sie irgendwie inne werden. Sie braucht auch im Romane nirgends ausgesprochen zu sein, ja es dient zu gar nichts, wenn sie aufdringlich betont wird; sie muß nur die Handlung wirklich tragen und sich in ihr als siegreich erweisen.*)

1. Die Idee muß der dichterischen Behandlung fähig sein.

Alles, was sich ohne Vermittelung der Phantasie an den Verstand wendet, ist von der Poesie ausgeschlossen. Abstrakte Ideen als solche kann mithin der Roman nicht darstellen, er muß sie in reale verwandeln. So ist das Gottesbewußtsein eine abstrakte Idee, die nur der Philosoph zur Auffassung zu bringen vermag; der Dichter aber wandelt sie in die Idee des religiösen Bedürfnisses um, und so wird sie brauchbar für ihn. George Sand behandelt im „Spiridion" die Umwandlung der religiösen Ueberzeugung in einem hochbegabten Menschen. Das ist eine gefährliche Aufgabe. Solche Umwandlungen können sich in hoch gebildeten Geistern nur durch Mitwirkung des Verstandes vollziehen, das Gefühl wird von untergeordneter Bedeutung sein. Ein Ueberwiegen der Reflexion, ein beständiges Abwägen des pro und contra ist unausbleiblich, d. h. die Poesie geht verloren. In der Tat zeigt das der genannte Roman. Die verstandesmäßige Entwickelung wiegt vor, die für die Poesie notwendige Erregung durch das Gefühl wird vermißt. Diese Idee ist also keine reale.

Eine sehr reale Idee ist die Liebe, weil sie auf das innigste mit dem Leben des Einzelnen wie der Gesamtheit zusammenhängt. Sie ist deshalb auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern Hauptinhalt der Poesie geworden. Für den Roman ist sie von der größten Bedeutung, da sie, wie noch

*) Gietmann, Poetik. S. 249.

ausführlicher dargelegt werden soll, auf die Entwicklung und Umwandlung des Individuums großen Einfluß ausübt.

Gleichfalls reale Ideen sind die Ideen der Arbeit, des Volkswohls, der Bildung. Wertvoll für den Roman-Dichter sind auch alle Konflikte, die innerhalb des Lebens der Seele vor sich gehen, z. B. die Konflikte zwischen Liebe und Ehre, Ehre und Pflicht, Pflicht und Liebe u. s. w., die schon unendlich oft behandelt wurden, stets aber neu bleiben. Hier treten gleich reale und für ein bestimmtes Individuum höchst bedeutende Ideen in Widerstreit und rufen gewaltige Revolutionen hervor.

Der Romandichter soll nicht ausdrücklich an eine andere Wirkung seines Kunstwerks denken, als an das ästhetische Wohlgefallen; sonst verzichtet er auf ästhetische Würdigung. Der Nutzen der Geistesbildung und je nach dem Gegenstand auch die sittliche Förderung des Lesers erfolgt von selbst.

Wenn aber ein Schriftsteller dasjenige ausdrücklich beabsichtigt, was der würdig dargestellte Gegenstand naturgemäß wirkt, nämlich je nach seiner Beschaffenheit, geistige Belehrung oder sittliche Förderung oder religiöse Erhebung, so ist er entweder unfähig, ein reines Kunstwerk zu schaffen, oder er hält seine Leser für unfähig, dieses zu verstehen. So kommt es, daß z. B. Erzählungen für die Jugend oder das (mindergebildete) Volk häufig moralisierend oder überhaupt belehrend gehalten sind. Solche Werke können ihren Zweck sehr wohl erfüllen, und aus dem Grunde soll den Verfassern kein Vorwurf gemacht werden, aber rein ästhetisch betrachtet gehören ihre Arbeiten zu einem untergeordneten Genre.

2. Die Idee muß der dichterischen Behandlung würdig sein.

Die Idee des Romanes muß eine gewisse Bedeutung haben, muß sich über das Niveau des Alltäglichen erheben, muß weite Aussichten eröffnen auf Welt und Menschheit. Sie muß die Lebens- und Geisteskraft eines Menschen (des Helden) in Anspruch nehmen und durch ihn selbst die sonst teilnahmlose Menge interessieren oder begeistern können. Sie muß „kräftig sein, tüchtig, in sich abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auf-

trag, produktiv zu sein, erfülle" (Goethe). Die bedeutende Idee aber erfüllt in doppelter Weise ihren „göttlichen" Auftrag. Einmal, indem sie die Seele des Helden, ihres Trägers, mit aller Gewalt zu ergreifen und zu Taten zu führen im stande ist, zum andern, indem sie es dem Dichter, je nach dem Grade ihrer Bedeutung, leicht macht, das von der erzählenden Dichtkunst überhaupt geforderte Weltbild zu geben. Denn je bedeutender die Idee ist, um so mehr verwandte und ähnliche Ideen sowohl als auch entgegengesetzte wird sie finden. Ihre Strahlen werden sich nach den verschiedensten Seiten ausbreiten und alles mit ihrem Lichte erleuchten, und so wird der Dichter schon durch die Bedeutung der Idee gezwungen, ein weites Gebiet des Seins in den Kreis seiner Darstellung zu bringen. Denn seine Aufgabe ist es ja, der Idee ihren vollständigsten Ausdruck zu geben.

Eine solche bedeutende, ja vielleicht die bedeutendste aller für den Roman brauchbaren Ideen ist die der allgemeinen Bildung, die Goethe zum Mittelpunkte seines „Wilhelm Meister", Immermann seiner „Epigonen", Jean Paul seines „Titan" machte. Diese Idee ist eine weltbewegende; denn an dem Gebäude der Bildung arbeitet die ganze Menschheit, arbeitet Vergangenheit und Gegenwart, arbeitet hoch und niedrig, und so muß in einem solchen Roman die ganze Menschheit, soweit sie auf den Einzelnen bezogen werden kann, zur Darstellung kommen. Diese Aufgabe ist aber, bei dem jetzigen Reichtum des Wissens, in ihrem ganzen Umfange für den modernen Dichter fast unlösbar.

Eine gleichfalls bedeutende Idee ist die der Arbeit, die aber weniger als die Idee allseitiger Bildung die ganze Menschheit in sich schließt. Wenn letztere Idee die Menschheit in allen ihren Verhältnissen, besonders in ihren größten und höchsten berührt, so beschränkt sich die erstere auf bestimmte Kreise der Gesellschaft. Weil aber Tätigkeit das Gesetz der Welt ist und jede Art der Arbeit nur eine andere Art der Erscheinung der Idee ist, so kann durch An- und Nebeneinanderreihung verschiedener Arten von Arbeit wohl ein vielumfassendes Bild entstehen, wie es Freytags „Soll und Haben" gibt, dem sich die „Verlorene Handschrift" anschließt. Alle diese Ideen erheben uns über das Klein-

liche der Wirklichkeit. Sie führen uns ein in das Reich des Großen, Erhabenen, des Welterschütternden.

Aber, könnte man einwenden, in den Romanen der Humoristen sucht man eine bedeutende Idee doch wohl vergebens? Allerdings scheint es so, und man wird sie in der Tat in vielen sog. „humoristischen" Romanen vermissen; aber deren Verfasser verdienen eben darum auch den Namen „Humoristen" nicht; sie sind bloße Komiker (Spaßmacher). Der humoristische Dichter behandelt stets eine hohe Idee; wir erinnern in dieser Beziehung nur an Cervantes und Jean Paul.

Niedrige Ideen sind, wie von der Kunst überhaupt, vom Romane besonders auszuschließen, weil er auf der Peripherie der Kunst steht und gar leicht ins Prosaische herabsinkt. Wir stehen nicht an, alle Dichtwerke, die auf das Prädikat „Roman" Anspruch machen, aber keine bedeutende Idee zum leuchtenden Mittelpunkte haben, als in ihrer ersten Bedingung verfehlt zu erklären. Unsere moderne Romanliteratur bietet in dieser Hinsicht viel Mittelmäßiges. Den meisten Romanen liegt entweder gar keine Idee unter, oder nur eine sehr spießbürgerliche Moral, die auch nur gewaltsam zum Vorschein kommt. Gewöhnlich geht es nach Schillers bekanntem Spruche: Das Laster erbricht sich und die Tugend setzt sich (häufig sehr prätentiös) zu Tische (wie bei Eugène Sue und Konsorten). Fast immer ist es der Stoff, der diese Romane anziehend machen soll: Räubergeschichten, transatlantische Abenteuer, Kriminalvorfälle aller (vornehmer und gemeiner) Art, lockere Geschichten mit pikantem Reiz aus den höheren Ständen usw.

Schückings „Schloß Dornegge", so reich an bedeutenden Gedanken im einzelnen, zeigt in seiner Ganzheit eine erschreckliche Leere. In der Tat ist man am Ende des Romans gedrängt zu fragen: aber weshalb ist dieser Roman geschrieben? Denn der Leser ist nicht imstande, aus den interessanten Begebenheiten und Charakteren ein Fazit zu ziehen. Aus anderen Romanen hätte etwas werden können, wenn der Dichter es verstanden hätte, die verborgene Idee zu erfassen. So blieb sie in „Siegfried von Lindenberg" unbenutzt. Zola zeigt im „Assommoir", daß die Trunksucht nach und nach den Menschen, der sich ihr hingibt, ebenso wie seine Familie zu grunde richten muß, aber bei

ihm sind die Vererbung und das Milieu an dem Laster seiner Helden schuld.

Große Romandichter haben stets eine bedeutende Idee zum Mittelpunkte ihrer Romane gemacht. Die harmonische Ausbildung des ganzen Menschen ist, wie schon erwähnt, Idee des Goetheschen Romanes, der „Epigonen“ von Immermann, des „Titan“ von Jean Paul, mit einiger Einschränkung auch von Kellers Roman „Der grüne Heinrich“. Die Ausbildung des Charakters behandeln Bulwers „Pelham“, Dincklages „Tolle Geschichten“, Reuters „Ut mine Stromtid“. Die Idee der materiellen Arbeit benutzte Spielhagen für „Hammer und Amboß“, Freytag für „Soll und Haben“, François für „Die letzte Reckenburgerin“; die Idee der geistigen Arbeit dagegen Freytag für „Die verlorene Handschrift“. Die Idee des Volkswohls wählte Bulwer für „Rienzi“, Spielhagen für „In Reih' und Glied“, und „Die von Hohenstein“. Humanität ist der Grundgedanke von Auerbachs „Landhaus am Rhein“. Die Religion des Geistes findet ihren Ausdruck in Heyse's „Kinder der Welt“, der Katholizismus in Gutzkows „Zauberer von Rom“. Dieselbe Idee behandelt Bolanden in vielen seiner Romane, die Gräfin Hahn-Hahn in fast allen ihren späteren Werken. Die Umwandlung durch harte Schicksale veranschaulicht Goldsmiths „Landprediger“; die unheilvolle Folge einer verbotenen Leidenschaft des Herzens Goethes „Wahlverwandtschaften“. Die Macht der Liebe bringen Goethes „Werther“ und Brachvogels „Falstaff“ zur Darstellung, die Folgen eines irregeleiteten Rechtsgefühls Kleist in „Michael Kohlhaas“.

3. Die Idee muß eine allgemein menschliche sein.

Der Leser muß an der Idee Anteil nehmen können; sie muß seinem, dem modernen Geiste verwandt sein. Sie darf der Anschauungs- und Gefühlsweise der Zeit nicht fremd geworden, sie muß ewig jung, stets wieder in neuer Gestalt darstellbar sein. Ein echter Roman wird daher seinen Wert behalten durch alle Zeiten. Romane, die ephemere Ideen behandeln, Ideen, die von

der wild bewegten Oberfläche des geistigen Wogens der Gegenwart geschöpft sind. Ideen, die verschwinden, sobald sich der Sturm gelegt, werden mit eingetretener Windstille vergessen werden. Häufig genug ist und wird der Roman für die Zwecke einer Partei — man denke an die Freidenker des 18. Jahrhunderts — mißbraucht; der Roman soll kein ersterbendes Echo der Gegenwart sein, sondern das Ewige, Geistige im Spiegel des Zeitlichen schauen lassen. Vergessen sind die zahlreichen Romane des 18. Jahrhunderts, die der Mode des Tages, den freigeistigen, oberflächlichen Ideen huldigten. Und vergessen wird man auch die Romane politischer Schriftsteller, die die Zeitströmung benutzten, ihre Ansichten unter das Volk zu bringen. Auch in historischen Romanen wird noch oft dem Leser zugemutet, sich für Ideen zu erwärmen, die seinem Geiste durchaus fern liegen; an Gefühlen Anteil zu nehmen, die er als Moderner nicht mehr versteht, sich heimisch zu fühlen in jener grauen Vergangenheit, die „geistig durchaus bedeutungslos ist". (Gottschall.)

Selbst Gustav Freytag gesteht mit Bezug auf die Vergangenheit: „Auch haben die alten Ahnen eine unbequeme Vornehmheit; sie wenden dem modernen Enkel nur ein Gewisses von menschlichem Empfinden zu, sie gestatten ungern, lange in ihrer Gesellschaft zu verweilen."*)

4. Die Idee soll eine gesunde sein.

Die Idee eines Romans soll nicht den anerkannten Grundsätzen der Gesellschaft widerstreben. Mag durch diese auch zeitweise ein krankhafter Zug gehen, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, das Bild des kranken Zeitalters blos zu fixieren, sondern ihm ein gesundes Gegenbild gegenüber zu stellen. Heinse stürzt in seinem „Ardinghello" alle Gesetzgebung um, und will Gemeinschaft der Frauen und Güter eingeführt wissen, stellt sogar den Grundsatz auf, nur die Gesundheit stecke die Grenze der Lust. Bulwer sucht in „Eugen Aram" einen Mörder zu idealisieren, der durch seine Tat die Mittel zur Befriedigung seines Wissensdurstes erlangen wollte. Daß dieser gelehrte Mörder aber keine

*) Vorrede zu „Ingo und Ingraban".

Gewissensbisse empfindet, ja die Tat hartnäckig leugnet, ist das Ungesunde. Dumas der Jüngere bringt in vielen seiner Romane die Demi-monde zur Darstellung und will beweisen, daß die Courtisane durch Liebe zu einem reinen Jüngling ihre eigene Reinheit sich zurückerobere. Spielhagen hat seinen problematischen Naturen zu wenig gefestigte entgegengesetzt. Gutzkow zeigt in den „Rittern vom Geiste" nur Schatten; — wo sind die Lichtseiten? Wenn aber der Dichter eine ungesunde Idee zum Gegenstande seiner Darstellung machen will, so muß aus dem Verlauf der Handlung hervorgehen, daß die Idee ungesund ist, und die Niederlage der ungesunden muß den Triumph der gesunden bilden. Dann muß der Dichter nicht allein die Krankheit schildern, sondern auch die Genesung. So behandelt Sacher-Masochs Novelle: „Venus im Pelz" eine nicht allein ungesunde, sondern auch lächerliche Idee. Der Held findet nämlich den höchsten Genuß seiner Liebe darin, daß seine Geliebte ihn geistig und körperlich auf jede Weise martert. Das schöne Weib tut ihm denn auch den Gefallen und peitscht ihn weidlich. Schließlich aber sagt der Held zu seinem Freunde: „Die Kur war grausam, aber radikal, und was die Hauptsache ist, ich bin gesund geworden." Insofern behandelt auch diese Novelle indirekt eine gesunde Idee, allein derartige pathologische Erscheinungen, die nach den Erzählungen des erwähnten Verfassers sogar in der medizinischen Welt die Bezeichnung Masochismus erhalten haben, eignen sich wenig zu einem literarischen Kunstwerk und wirken oft sehr nachteilig auf die Leser ein.

Die Idee eines Romans soll gesund sein — ob aber die aus der gesunden Idee herstammenden Handlungen mit dem in einem bestimmten Lande oder zu einer bestimmten Zeit herrschenden Sittengesetz übereinstimmen oder nicht, ist dabei ohne Einfluß. Nur die in diesen Handlungen sich verkörpernde Idee ist sittlich oder unsittlich. So ist Spielhagen von vielen Seiten angegriffen und seine Romane sind als unsittlich verschrieen worden. Mit Unrecht, denn die seinen Romanen zu grunde liegenden Ideen sind im höchsten Grade sittlich. Für Handlungen aber, die notwendig aus der Idee hervorgehen oder deren Gegensatz bilden, ist der Dichter nicht verantwortlich. Es kommt nur darauf an, ob die Gesamtidee eine sittliche ist. Romane, die es sich zum Ziel setzen, geradezu unsittliche Ideen ohne einen sittlichen Hinter-

grund zu behandeln, sind auch vom ästhetischen Standpunkt aus verwerflich. Ohne Zweifel ist z. B. die Ehe eine sowohl vom religiösen als vom sozialen Standpunkte aus geheiligte Institution. Wer nun demgegenüber das Evangelium schrankenloser Sinnlichkeit predigt (wie Schlegel in „Lucinde"), dessen Richtung ist unsittlich und verwerflich.

Es erhebt sich jetzt die Frage: Welche Ideen sind ihrem Wesen nach für den Roman brauchbar? Eine jede Idee, die fähig ist, das von der epischen Poesie überhaupt geforderte Bild, ein Weltbild in größerem oder kleinerem Maßstab zu geben. Daraus geht hervor, daß die Idee des Romans stets von einer gewissen kulturhistorischen Bedeutung ist, weil sie mit dem geistigen Leben der Zeit, in der der Roman spielt, auf das innigste verwachsen ist. So läßt sich Schlossers Ausspruch begreifen, daß man aus den Romanen eines Volkes seine Geschichte schreiben könne.

Auch die Idee der Liebe ist für den Roman eine Idee von kulturhistorischer Bedeutung, so wenig sie es auch zu sein scheint. Sie ist ja innig mit dem Leben des einzelnen und der Gesamtheit verwachsen; in dem Streben, das geliebte Wesen zu erringen, wird der Held in vielfache Beziehungen zur Außenwelt kommen und dies ermöglicht es dem Dichter, ein umfassendes Bild zu geben. Ebenso die aus der Idee der Liebe zu folgernde Idee der Ehe. Zwar dreht sich das Familienleben des einzelnen in einem engen Kreise — wenn aber ein Dichter sich zur Aufgabe gemacht hätte, die Idee der Ehe nach allen Seiten hin zu beleuchten, so würde er den Palast und das Schloß, das Haus des Wohlhabenden und die Hütte des Armen, so würde er das Familienleben der Fürsten und des Adels, der Geldaristokratie, des Mittelstandes und des Armen in den Kreis seiner Darstellung ziehen müssen, und so imstande sein, dem Leser ein viel umfassendes Gemälde vorzuführen.

Von weitestem kulturhistorischem Umfange ist die Idee der Bildung; einmal weil die Bildung über die ganze Welt zerstreut ist und die ganze Menschheit an dem „Wunderbau der modernen Kultur" arbeitet; dann weil die Bildung des Individuums um so vielseitiger sein wird, je mehr es sich in der Welt bewegt. (So in „Wilhelm Meister".) Auch die religiösen, politischen und sozialen Ideen wird jeder sofort als kulturhistorische erkennen.

Die kulturhistorische Idee des Romans kann aber eine individuelle oder eine allgemeine sein.

Unter individuellen Ideen versteht man solche, die nur für den Einzelnen Bedeutung haben, der Teilnahme der Gesamtheit aber fern liegen. Hierher gehört die Idee der Bildung, der Arbeit, der Liebe usw. Für diese Ideen kann sich immer nur der einzelne begeistern; die Gesamtheit greift nicht bestimmend ein. Allgemeine Ideen sind solche, die nicht allein ein Individuum, sondern auch eine Menge erfassen, Ideen, durch die der Held auch auf die Menge wirken kann. Zu diesen zählen die religiösen, politischen und sozialen Ideen.

Wie hat sich nun der Dichter zur Idee zu stellen? Darf er sie mit denselben günstigen Augen betrachten, wie der Held es tut? Darf er sie als die bedeutendste Idee hinstellen und demgemäß alle übrigen zurücksetzen? Mit nichten! Da würde er in einen Fehler verfallen, den gerade er besonders zu vermeiden hat: er würde tendenziös. Tendenz ist die Sucht, eine Idee als die in ihrer Gattung einzig richtige darzustellen, die entgegengesetzten aber mit allen Mitteln zu verdunkeln. Oder auch: nur eine Idee, über deren Größe und Tragweite sich noch streiten läßt, in einseitiger Weise darzustellen, den verwandten gar keinen Raum zu lassen. Die hieraus folgende Schilderung kann recht gut Wahrheit enthalten — wohlgemerkt aber nicht die ganze Wahrheit, und wer die halbe Wahrheit als die ganze hinstellt, ist ein Lügner. Solche Darstellungen bieten nur die Vorderseite, nicht aber auch die Rückseite und eben deshalb ist die Darstellung tendenziös. Der Leser wird getäuscht, weil das audiatur et altera pars nicht beachtet ist. Die Nachteile, die durch ein solches Verfahren für den Dichter sowohl wie für sein Werk entspringen müssen, sind leicht zu erkennen. Er wird intolerant gegen gleichberechtigte Erscheinungen auf dem Gebiete des Geistes, dagegen blind für die Mängel seiner Idee; er wird weniger gewissenhaft in der Wahl seiner Mittel, er wird didaktisch, anstatt veranschaulichend.

In dem historischen Roman „Die Kreuzritter" von Heinrich Sienkiewicz hat die national-polnische Auffassung die Schatten im Bilde der deutschen Ordensritter ins Schwarze übertrieben. List, Betrug, Heuchelei, Meuchelmord, Frauenraub und Frauenmord, Ueppigkeit und Grausamkeit, mit einem Worte, ein Ueber-

maß von Schlechtigkeit herrscht unter den Ordensrittern. Während selbst einem polnischen Schurken der Eid heilig ist, ist der Treubruch für einen Kreuzesritter eine selbstverständliche Sache. Auf deutscher Seite nur selten ein schwacher Lichtschimmer, auf polnischer Seite dagegen unendlich viel Licht und Herrlichkeit, sodaß man manchmal unwillkürlich an den Kontrast der römischen Teufel und altgermanischen Engel in den Romanen von Felix Dahn denkt.*)

Man verarbeite nicht in einen Roman politische Leitartikel, wie es Konrad von Bolanden in der Erzählung „Die Sozialdemokraten und ihre Väter" tut. Bolanden läßt seine Helden lange Reden halten und sogar (S. 99—104) eine ganze Reihe von Zeitungsausschnitten vorlesen, um die Absichten der nationalliberalen Partei nachzuweisen. Letzteres mag in einer politischen Zeitung oder Broschüre am Platze sein, nicht aber in einem Roman. Bolanden ist eben kein Dichter, kein Erfinder. Was er Erzählungen und Romane nennt, sind lediglich Tendenzschriften, die er höchst ungeschickt zu Erzählungen verarbeitet hat.

Vielleicht dürfte hier der Ort sein, ein Wort über katholische und protestantische Belletristik zu sagen, denn die Trennung der Konfessionen ist naturgemäß auch auf das literarische Gebiet übertragen worden. Es gibt Romane und Erzählungen, deren Verfasser offensichtlich ihre Konfession hervorkehren und dann ausgesprochenermaßen auch nur für die Anhänger ihrer Konfession schreiben. Wir wollen die gute Absicht, die sie dabei leitet, nicht in Frage stellen, aber jede derartige Tendenzschrift ist künstlerisch minderwertig, denn, wie wir noch im dritten Teil sehen werden, ist die Objektivität eines der höchsten Gesetze des echten Romandichters.

Außer den ausgesprochenen Tendenzromanen gibt es aber auch andere, in denen der Verfasser mehr oder weniger unwillkürlich seinen konfessionellen Standpunkt verrät. Von diesen gilt, was Veremundus sagt: „Der Dichter vermag, trotz alles Strebens, sowohl objektiv in der Form, als auch objektiv in der Sache zu bleiben, seine Lebensbeobachtungen doch nur so wiederzugeben, wie er, und nur er sie sieht. Poesie allerdings bleibt Poesie, ob

*) „**Die Kreuzritter**", Nach des Verfassers Volksausgabe aus dem Polnischen übertragen von Theophil Kroczek. Graz, Styria, 1904. 1. Band. Einleitung von Dr. Joh. Ranftl. S. X f.

sie nun aus einem katholischen oder protestantischen Gemüt entsprossen, und es ist daher Unsinn, schlechtweg von katholischer oder nicht katholischer Poesie reden zu wollen. Eine Verschiedenheit ist nur insofern denkbar, als die poetischen Ideale verschieden gläubiger Dichter, wie diese selbst verschieden sind, als sie ihre poetischen Gedanken und Empfindungen an Begebenheiten, Lebenserscheinungen, Seelenstimmungen, religiöse Ueberlieferungen und Einrichtungen anknüpfen, die ihnen je nach ihrer Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Bekenntnis näher liegen und daher vertrauter sind als andere."*)

Sowohl bei den Katholiken als auch bei den Protestanten hat sich der Tendenzroman zu hoher Blüte entfaltet. In der italienischen Literatur vertritt die katholische Richtung der Jesuitenpater Bresciani, der in seiner Dichtung: „Der Jude von Verona" besonders die politischen Geheimbünde mit Erfolg in Verruf zu bringen suchte. Der spanischen Literatur gehört Fernan Caballero an. Große Gewissenhaftigkeit und Vorurteilslosigkeit kann man dieser streng katholischen Dame und gewandten Erzählerin nicht nachrühmen. In Deutschland ist es der erwähnte K. von Bolanden, der durch seine „Romane" die „Geschichtslügen" offenbar zu machen bestrebt ist. Vor ihm trug die Gräfin Hahn-Hahn die katholische Idee sehr prätentiös zur Schau. Außerdem gibt es, ebenso wie auf protestantischer Seite, eine Reihe erzählender Schriftsteller mit ausgesprochener konfessioneller Richtung. Alle Romane dieser Autoren halten bei sonstigen unleugbaren Vorzügen „in ihrer tendenziösen Nuanzierung einer ästhetischen Analyse nicht Stand."**) Ebensowenig aber auch die Tendenzromane anderer Richtung. Da hat Sacher-Masoch einen Roman geschrieben: „Die Ideale unserer Zeit". Er will darin zeigen, daß den Deutschen unserer Tage der Sinn für alles Höhere abhanden gekommen, daß dagegen äußerer Glanz, Reichtum und Genuß ihre Götter geworden, und führt zum Beweise ein staffagenreiches Panorama vor, das mit der schwärzesten Tusche ausgeführt ist, denn die Tendenz verlangt es. Seine Personen sind allerdings elende Kreaturen, aber nun zu behaupten, sie seien die Repräsentanten des modernen Deutsch-

*) Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Mainz, Franz Kirchheim 1898. S. 7.

**) Norrenberg, Die kathol. Literatur. S. 4.

tums, das ist eine unverzeihliche Kühnheit. Eine solche Einseitigkeit in der Darstellung der Idee — und diese Einseitigkeit ist eine natürliche Folge der Tendenz — ist durchaus unkünstlerisch.

Der Dichter soll nämlich die Idee objektiv entwickeln. Er muß das Verhältnis untersuchen, in dem sie zu ähnlichen, verwandten und entgegengesetzten steht. Er wird sie neben ähnliche Ideen stellen müssen; er wird den Grad ihrer Verwandtschaft mit anderen Ideen, endlich die Existenzberechtigung seiner Idee den feindlichen gegenüber festzustellen suchen. Vernachlässigt er dies, so verfällt er in den Fehler vieler Romandichter des 18. Jahrhunderts, die es nicht verstanden, eine Idee nach allen ihren Beziehungen zu erfassen und darzustellen. Sie schufen religiöse und philosophische Romane, in denen sich die Idee ewig in demselben Kreise bewegte. Unsere neueren besseren Romane zeigen in dieser Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt.

Aber wenn auch der Dichter die Ideen objektiv entwickelt, werden trotzdem manche Romane, besonders alle, die religiöse, politische und soziale Ideen behandeln — als tendenziös verschrieen werden. In dieser Beziehung sind die Worte Kellers (Vorrede zu dem „Grünen Heinrich") am Platze: „Ueber den eigentlichen Inhalt weiß ich nichts zu sagen, als daß man das Buch leider als ein Tendenzbuch wird ansehen können, während es in der Tat nur insofern ein solches ist, als es mit Absicht nichts verschweigt, was in den notwendigen Kreis seines Stoffes gehört."

Bei Jeremias Gotthelf lag die Tendenz im Ausgangspunkte seines Schriftstellerberufes. Er wollte nicht „für große Helden, nicht einmal für eidgenössische" schreiben, sondern „das sogen. Kleine, aber dem Weisen das Wichtigste, auch mit den gewichtigsten Worten darstellen." Dadurch, daß er Volksschriftsteller wurde, hat er sich, wie R. Saitschik meint, gleichsam aller ästhetischen Kritik entzogen, da die ästhetischen Begriffe nur von den Gebildeten gepflegt werden, das Volk aber noch keine strenge Vorstellung vom Schönen kennt und das Nützliche und Schöne in eins zusammenfaßt, wie sie auch in der Natur gegeben vorliegen. Seine Phantasie ist aber so gewaltig, bilderreich und anziehend, daß die Tendenz keineswegs die Zeichnung seiner Charaktere durchdringt. In den meisten seiner Werke steht die Tendenz in

keinem Zusammenhang mit dem eigentlichen poetischen Gehalte. Darin hat sich das gesunde Naturell Gotthelfs gezeigt, daß der starke Druck der Tendenz der poetischen Seite keinen Schaden zufügen konnte und nach vergeblichen Versuchen, die Phantasie zu untergraben, sich bloß in Anhängseln und mechanisch hineingezwängten Tiraden ablagerte.*)

Je bedeutender die Idee ist, desto mehr Anhänger und Gegner wird sie finden. Die ersteren, die bis dahin isoliert standen, werden in ihrer Anerkennung und Verteidigung sich vereinigen, die anderen werden gegen sie ankämpfen. Auf welche Schwierigkeiten stößt nicht die soziale Idee in „In Reih' und Glied", Schwierigkeiten, die sich sowohl innerhalb der Idee wie außerhalb erheben. Gegen diese kämpft die Hauptidee. Ob sie siegreich aus dem Kampfe hervorgeht, hängt stets von der Idee selbst und den Umständen ab. Siegt sie, so kann der Dichter das Ende zu einer Symbolisierung der Idee gestalten, wie es Auerbach im „Landhaus am Rhein" getan hat. Die Idee der Humanität findet hier einen glänzenden Ausdruck in dem Kriege der Nordstaaten Amerikas gegen den Süden. Letzterer, der Verteidiger der Sklaverei, muß unterliegen. So hat der Dichter den Kampf für das Ideal des Menschentums auf den historischen Schauplatz übertragen und dort den Kampf ausfechten lassen.

Und darin liegt die erste Aufgabe des Romans. Entwicklung der Idee, Darstellung des Kampfes um das Dasein im Reiche des Geistes in sinnlichem Gewande.**)

Spielhagen vertritt sogar den Standpunkt, „daß es sich überall, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den Menschen handelt, wie er sich als Individuum darstellt, in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem anderen Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck dieser oder jener Leidenschaft, sondern vielmehr um die Menschheit, um den weitesten Ueberblick über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten Einblick in die Gesetze, die das Menschenleben regieren, die das Menschenleben zu einem Kosmos machen."***)

*) R. Saitschick, Meister der schweizerischen Dichtung. Frauenfeld, J. Huber, 1894. S. 4 f.

**) Das Gebiet des Geistes ist das Feld, auf dem der Roman seine Schlachten schlägt. (Vischer.)

***) Beiträge. S. 67.

II. Die Personen und die Charaktere.

Wir sprechen beim Roman noch immer von einem „Helden", aber es ist dies nur noch eine konventionelle Bezeichnung, die aus den alten Epen übernommen ist. Jedenfalls verdient nur selten ein Romanheld diesen Namen im vollen Ernste, und wenn er selbst ein historischer Held wäre, so würden doch seine Taten im Romane schwerlich heldenhaft sein. Er erscheint da in engem Kreise, in Privatverhältnissen, als Individuum oder höchstens als Familienoberhaupt. Die Völkerkämpfe und Weltgeschicke werden im Romane zu Haus- und Privatgeschichten. Das Interesse dafür ist nicht das allgemeine eines ganzen Volkes und das einer weitverbreiteten Sage, sondern muß vom Dichter ganz eigens geweckt werden. Der Stoff kann kaum an sich so groß sein, daß er den Anschein einer weltgeschichtlichen Begebenheit annähme.*)

Die Kämpfe des modernen Romanhelden sind, wie Vischer ausführt, ganz vorwiegend die Kämpfe des Geistes und Gewissens, der Pflicht, Ueberzeugung und Weltanschauung; der Hauptkonflikt ist der Zusammenstoß der Ideale des Jünglings mit dem rauhen Leben, indem die unerbittliche Schule der Wirklichkeit ihn durch Enttäuschung zum Manne erzieht. Der ältere Roman und auch heute der historische hat einen mehr objektiv-epischen Charakter und verlegt den Schauplatz der Kämpfe nicht so vorwiegend in Verstand und Gemüt, sondern mehr in das äußere Leben, indem von innen heraus nur die Phantasie dem Helden mitspielt, ohne ihn aber je ganz unglücklich zu machen.

Der Dichter kann nach den Gesetzen seiner Kunst Ideen nur zum Bewußtsein bringen, indem er der Idee einen Träger gibt, indem er sie individualisiert. Der Träger der Idee wird eins mit ihr, sie geht in ihn über und wird der Nerv seines geistigen Lebens. Sie beherrscht ihn in jeder Weise; sie bestimmt die Richtung seines Denkens, seine Entschlüsse, seine Taten. Sie ist die Weltanschauung, in deren Lichte er die Dinge erblickt. Sie ist allmächtig in ihm.**) So ist Wilhelm Meister beseelt von der

---

*) Gietmann, Poetik. S. 244.

**) „Der Held ist gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht, in diesem Roman wenigstens, in diesem Stadium seiner Entwicklung wenigstens; und, wenn das zuviel gesagt

Idee der Bildung; Münzer, Leo Gutmann („Die von Hohenstein“ und „In Reih und Glied“) sind Träger der Idee des Volkswohls; Georg Hartwig („Hammer und Amboß“), Anton Wohlfahrt repräsentieren die materielle Arbeit, der Professor in der „Verlorenen Handschrift“ die geistige; Erich („Landhaus am Rhein“) glüht für Gleichstellung aller Menschen; der Landprediger von Wakefield vertritt die Idee steter Mäßigung, auch im Glücke; Bonaventura strebt und kämpft für die Idee des reinen Katholizismus; Don Quixote für die Neubelebung des Rittertums.

Dieses Streben für die Idee ist das charakteristische Merkmal des Helden im Entwicklungsromane. Er ist sich ihrer vollkommen bewußt; sie ist das Ziel seines Handelns, er bringt sie zur Geltung oder geht unter. Die Idee ist ihm zum Ideal geworden. Eben diesen Entwicklungsgang des Helden: vom Ahnen der Idee bis zu dem Zeitpunkt, wo sie ihm Ideal geworden, und den Kampf für dieses Ideal darzustellen, ist die Aufgabe des Entwicklungs-Romans.

Der Held ist gleichsam der Zögling des Dichters. Seine Sorge ist es, ihn zum Dienste des Ideals heranzubilden. Wenn er den Helden vorführt, sei er noch ein Kind oder ein weltunerfahrener, für alles Große in unklarem Enthusiasmus schwärmender Jüngling, so weiß noch niemand, wofür der Dichter ihn bestimmt hat. Nur leise läßt er uns ahnen, daß in seinem Zögling die Keime großer Taten ruhen, daß er einst, wenn er sein Ziel und seinen Wirkungskreis gefunden, Tüchtiges leisten werde. Der echte Dichter wird dies auf eine feine, dem Leben abgelauschte Weise andeuten. In den Neigungen des Kindes ruht im Keime das Streben des Mannes. So glüht Leo Gutmann schon als Kind, für das Wohl seiner Mitmenschen zu wirken und glaubt in kindlichen Phantasien seinen Wunsch am besten zu verwirklichen, wenn er als Missionar zu den Wilden pilgerte. Georg Hartwig („Hammer und Amboß“) sehnt sich als Knabe nach

ist — meistens wird es nicht zuviel gesagt sein —, so ist der Held doch ganz sicher der Gesichtswinkel, unter welchen uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, daß wir es betrachten möchten.“ (Spielhagen, Beiträge. S. 72.)

einem Leben voll Arbeit und Mühe. Das Sitzen auf der Schulbank und das Lernen griechischer Vokabeln wird ihm unendlich sauer. Anton Wohlfahrt („Soll und Haben") denkt sich mit Lust in die weit umfassende Tätigkeit eines großen Kaufmanns, dessen kleines Kontor ihm der Mittelpunkt des Handels zu sein scheint; endlich dürfte auch Wilhelm Meister hier anzuführen sein, dessen Liebe zum Puppenspiel auf seine nachmalige Begeisterung für die Bühne hindeutet.

So kann der Dichter seinen Helden schon in der Wiege für sein künftiges Ideal prädestinieren. Diese Vorausbestimmung ist aber nichts weiter als das Ahnen der Idee in der Seele des Helden. Er ahnt sie, sie schlummert unbewußt in ihm — ehe sie ihm aber ins Bewußtsein dringt, ehe sie ihm in voller Klarheit vor der Seele steht, hat er noch einen weiten, dornenvollen Weg zurückzulegen und der Dichter noch eine große Aufgabe zu lösen. Denn er hat sich ja zu hüten, in der Darstellung dieses so überaus wichtigen Teiles des Romans irgend welche Lücken eintreten zu lassen. Wenn er einmal den Helden als Kind vorgeführt hat, so muß er ihn auch begleiten durch alle Stufen der Entwicklung bis zum vollständigen Manne; nicht aber darf er ihn nur eine Zeitlang begleiten und dann ihn mit Ueberspringung eines langen Zeitraumes wieder als Mann zeigen. Denn gerade diese Periode ist für den Helden die wichtigste. So läßt Gustav Freytag seinen Helden in „Soll und Haben" nie aus den Augen; Spielhagen in „Hammer und Amboß" widmet gerade dieser Periode besondere Ausführlichkeit, übergroße aber Holtei seinem „Christian Lammfell" und Keller seinem „Grünen Heinrich". Den gerügten Fehler der Ueberspringung finden wir in Spielhagens sonst trefflichem Roman: „In Reih und Glied". Nachdem der Dichter mit großer Kunst den Helden als Kind vorgeführt und alle Keime seiner künftigen Größe gepflanzt hat, verläßt er ihn, und stellt ihn erst als ausgebildeten Menschen wieder vor. Ebenso Gutzkow in „Die Söhne Pestalozzis". Waldner wird fünf Jahre lang in Pestalozzis Schule gebildet — der Leser aber erfährt nichts davon. Und doch ist gerade in dieser Periode ein Ueberspringen von Jahren nicht zu billigen. Vielmehr muß die Entwicklung eine streng stufenweise sein. Jeder weitere Schritt läßt den Helden sein Ziel klarer erkennen, erweitert seinen Blick, bereichert seinen Geist, stärkt seine Willenskraft. Der Dichter stürzt ihn in den

Strudel des Lebens, damit seine Kenntnis der Welt eine möglichst allseitige werde; setzt ihn zu allen wichtigen Dingen in Beziehung und lehrt ihn zugleich, seine Aufmerksamkeit auf sich selbst richten. Das Leben in seinen mächtigen Gestaltungen wirkt gewaltig auf ihn ein. Er wird in viele Verhältnisse gezogen, die ihm persönlich ganz fern liegen, und kommt mit Personen in Berührung, denen zu begegnen er nie geglaubt hätte. Auf ungeahnte Weise werden ihm nicht selten Wünsche befriedigt, deren Erfüllung er sich nie hätte träumen lassen; andererseits aber treten ihm häufig in Erreichung einer Absicht Hindernisse entgegen von einer Richtung, die ihm ganz unbekannt war. „Er macht einen einzigen Schritt in das Abenteuer hinein und siehe, bald ist er erfaßt und wie von einer übermächtigen Kraft immer tiefer und hülfloser hineingezogen.“*)

So wird Anton („Soll und Haben“) fast gegen seinen Willen in das Treiben der vornehmen Welt gezogen. Die Umstände bringen ihn in engste Verbindung mit einer Familie, die über seinen Stand sich hoch erhebt. Bernhard Münzer (Spielhagen: „Die von Hohenstein“) kommt, er weiß selbst nicht, wie, mit Antonie von Hohenstein in Berührung — und nun befindet er sich im Zauberkreise dieses schönen Weibes. Georg Hartwig entflieht der strengen Aufsicht seines Vaters und kommt zum wilden Zehren. Welch ein Sprung ins Blaue! Von dieser Flucht ab ist er nicht mehr Herr seines Schicksals. Man kann sagen: die Ereignisse werfen den Helden hin und her, oft willenlos; aber jedes Ereignis fügt seiner Bildung ein weiteres Moment hinzu.

Aber nicht allein äußere Erfahrungen macht der Held, sondern auch innere in Fülle. Mit der äußeren Welt geht ihm die innere auf. Er durchschaut den Zusammenhang des Seins in stufenweiser Folge, er blickt in das Getriebe der Welt, in die Ursachen menschlichen Handelns und Fühlens. Diese Einblicke erwirbt er durch bittere Erfahrungen, herbe Enttäuschungen. Denn es fehlt ihm an Weltkenntnis, er folgt gern den Eingebungen seines warmen Gefühls, das seinen Verstand zum Sklaven macht — die Welt aber verlacht ihn als Idealisten und benutzt seine geringe Erfahrung zu seinem Nachteil. Mit einem Worte: der Held schwimmt mitten im Meere des Lebens, häufig

*) Schücking, Dornegge II. 115.

in Gefahr, von den Wellen verschlungen zu werden, häufig sanft von ihnen getragen. So halten denn mächtige Einflüsse den Helden nicht selten in seinem Laufe an, treiben ihn rückwärts, schleudern ihn, da er sich seiner Idee noch nicht vollkommen bewußt ist, auch in ganz andere Bahnen, bis er endlich zur klaren Einsicht seiner Bestimmung kommt.

Es geht hieraus hervor, daß das Ziel des Romanhelden nicht immer ein aus freier Willensäußerung gesetztes ist, sondern daß es ihm häufig von außen bestimmt wird. Die Ereignisse wirken dergestalt auf ihn ein, daß er endlich die rechte Bestimmung erkennen muß. Daraus erklärt sich der Mangel an Selbsterkenntnis, der ein charakteristisches Merkmal des jugendlichen Romanhelden ist. Er kommt aber immer weiter in der Erkenntnis seiner selbst, bis ihm endlich, vielleicht erst am Schluß, jede Falte seiner Seele offen liegt.

In jenen Romanen, die den Helden als einen mit unklaren Ideen erfüllten Jüngling in die Welt senden, liegt der erste Konflikt stets in den Enttäuschungen, die der Held in der Welt des nüchternen Alltagslebens erfährt. Er muß „die unerbittliche Natur der Wirklichkeit, als einer Gesamtsumme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung verarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten.“*)

Hier ist der Punkt, wo wir beim humoristischen Roman anlangen. Der Held, den der Dichter in die Welt versetzt, kann auch ein durch falsche Weltanschauung verschrobener Kopf sein. Der Dichter nimmt sich nun vor, ihn zu einem vernünftigen Menschen heranzubilden und gebraucht hierbei Begebenheiten, die, an sich unschädlich, gerade durch den vollendeten Gegensatz, in dem sie zu den Anschauungen des Helden stehen, ihm allmählich die Augen öffnen.

Den Plan einer Erziehung zum Ideal in weitestem Umfange durchzuführen, unternahm Goethe in „Wilhelm Meister“.**) Als unerfahrenen, von hochfliegenden idealistischen Träumen erfüllten Jüngling führt der Dichter seinen Helden ein. Große Gedanken erfüllen seine Seele; Veredlung der

*) Vischer a. a. O. III. 1308.

**) Vgl. Düntzer's Erläuterungen zu „Wilhelm Meister“, wo eine vortreffliche Darstellung der Entwicklung des Helden gegeben ist.

Menschheit mit Hintansetzung des eigenen Selbst scheint ihm die schönste Aufgabe eines Menschenlebens. Darum zieht es ihn mächtig zur Schauspielkunst, in der er eine Lehrerin der Menschheit erblickt; darum fühlt er sich abgestoßen vom Kaufmannsstande, weil dieser ihm nur nach materiellem Besitz zu streben scheint. Aber schon bald macht er die Erfahrung, daß gerade die Schauspieler von der Größe ihrer Aufgabe keinen Begriff haben. Ueberall Kleinlichkeit, niedrige Gesinnung; nirgend ein Streben für ein Höheres, Geistiges. Nun glaubt er, den bevorzugten Ständen eigne die bei den Schauspielern vermißte Gesinnung. Auch von diesem Irrtum kommt er zurück; so muß er Erfahrungen sammeln, um sich selbst zum Mittelpunkt seines Strebens machen zu können. Dazu löst ihn der Dichter los aus leidenschaftlichen Verwicklungen; Mariane wird ihm entrissen und auf ihrem Namen haftet für ihn der Flecken der Untreue; Philine zieht ihn anfangs lebhaft an, bis er sich, nachdem er ihr oberflächliches Wesen kennen gelernt, von ihr abgestoßen fühlt. Die Liebe zur schönen Gräfin gibt seiner Liebessehnsucht eine neue, höhere Richtung und hier muß er entsagen. Um seinen Helden noch mehr von dem Alltagsleben abzuziehen und ihn der Idee näher zu bringen, macht der Dichter ihn mit Shakespeare bekannt, dessen Dichtungen ihn zu einem lebhaften Enthusiasmus hinreißen.

Große Erfahrungen macht auch Anton Wohlfahrt („Soll und Haben") durch. Spielhagen schickt Georg Hartwig („Hammer und Amboß") sogar ins Zuchthaus, um ihn hier, unter der Leitung eines hochedlen Mannes der Idee entgegenreifen zu lassen. Roland (Auerbach, „Landhaus am Rhein") kommt zur Erkenntnis der einzig wahren Güter der Menschheit durch die Lehren Erichs, durch zahlreiche Begegnisse und eigene bittere Erlebnisse. Agathodämon (in Wielands gleichnamigem Roman) wird durch die Erfahrungen, die er durchkosten muß, gründlich von seiner Schwärmerei geheilt und der Vernunft zugeführt. Bittere Leiden muß Christian Lammfell durchkämpfen, ehe er zum Bewußtsein seiner Bestimmung gelangt. Endlich sei an Bonaventura („Zauberer von Rom") erinnert. Wir begleiten ihn vom einfachen Landpfarrer bis zum höchsten Würdenträger der Kirche. Schon in seiner untergeordneten Stellung ahnt er, daß in seiner geliebten Kirche nicht alles so sei, wie es sein müsse.

Und je weiter er strebt, desto mehr wird ihm diese Ahnung zur Gewißheit; desto dringender scheint ihm das Bedürfnis einer Reform an Haupt und Gliedern; desto lebendiger fühlt er, daß es sein Beruf sei, mitzuwirken an dieser Reform.

Die Entwickelung eines jungen Mädchens hat uns in ausgezeichneter Weise Luise von François in ihrem Roman „Die letzte Reckenburgerin“, einem Sittengemälde aus dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts, dargestellt.

Der Held eines Romans durchläuft also durch den „Lebenskomplex von Kulturformen und durch die Schule der Erfahrung seinen Bildungsgang. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden ist schließlich immer Humanität; irgendwie gilt von jedem, was Schiller von Meister sagt: er träte von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen, er wird vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden, zu wirken als ein voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit. In dieser Erziehung ist denn die Liebe, da wir das Rein-Menschlich-Ideale im Weibe symbolisch anschauen, ein wesentliches Moment und zugleich Surrogat für die Poesie der episch-heroischen Weltanschauung; die tiefsten Metamorphosen der Persönlichkeit knüpfen sich an eine Leidenschaft, die auf sinnlicher Grundlage den ganzen Menschen ergreift, alle seine geistigen Kräfte in Bewegung setzt, an ihre Wechsel, Leiden, Freuden, sie wird so zu dem Bande, an welchem der innere Entwickelungsgang des Menschen, obgleich er seinem höheren Inhalte nach weit darüber hinaus liegt, seinen Verlauf nimmt.“*) So spielt mit Recht in den Romanen die Liebe eine bedeutende Rolle. Aber sie darf eben nur eine Rolle spielen, nicht das ganze Werk ausmachen, weil die Bestimmung des Romanhelden über die Befriedigung seiner Liebessehnsucht weit hinausgehen muß. Die Liebe darf nur als treibendes Moment auftreten. Sie soll dem Helden neue Spannkraft verleihen, ihn anspornen zu unermüdlicher Tätigkeit, ihn bestärken in seinem auf das Höhere gerichteten Streben.

*) Vischer, a. a. O. 1308.

Denn jede innige Liebe erscheint als etwas Ideales. Eine solche (nicht gerade untergeordnete) Stellung nimmt die Liebe in Spielhagens Romanen ein. Will der Dichter aber trotzdem die Liebe allein zum Inhalt des Romans machen, so muß er einen höheren Gehalt mit ihr verbinden. Hierüber später mehr.

Sobald der Held die Höhe sittlicher und intellektueller Bildung erreicht hat, um die Hoheit der Idee voll und ganz in sich aufnehmen zu können, beginnt für ihn eine ganz neue Lebensperiode, die Zeit des Strebens für die Idee. Denn der Held muß nun zur vollen Einsicht seiner Bestimmung gekommen sein. Romanhelden, die nach langen Irrfahrten noch nicht so weit gelangten, sind deshalb verfehlt. Solche sind der grüne Heinrich (in Kellers gleichnamigem Roman), Oswald (Spielhagens „Problematische Naturen"), Hermann (Immermanns „Epigonen"), Simplizius Simplizissimus und Gil Blas. Das sind alles Helden, die nicht wissen, was sie wollen und können, obgleich sie der Dichter aus der Lehre entlassen hat.*) Der echte Romanheld aber ist am Schlusse der Lehrjahre in der Tat ein Mann geworden. Was in unklaren Träumen nebelhaft vor der Seele des Jünglings auf- und niederwogte, bald in gewaltigen Massen drohend sich auftürmte, bald wie durch einen leichten Schleier die Herrlichkeit der Idee durchblicken ließ, steht jetzt in festen, bestimmten Zügen vor den Augen des Mannes. Er ist überzeugt das Rechte gefunden zu haben. Aber das Rechte lebt erst nur in seinem Geiste — freilich in vollendeter Klarheit; er brennt vor Verlangen, es verwirklicht zu sehen.

Er sucht demnach seiner Idee in der Welt eine Stelle zu erstreiten, die entweder für ihn selbst von Bedeutung ist (wie bei den individuellen Ideen), oder von der aus er sie der Menschheit zuteil werden lassen kann (wie bei den religiösen, sozialen und politischen Ideen). In letzterem Falle strebt der Held in erster Linie für andere, erst in zweiter Linie für sich selbst. Aber

*) Immerhin zieht sich Gil Blas schließlich als ein Kavalier aus dem großen Leben zurück, nachdem er es erschöpft und satt geworden, in ein Idyll auf seine Rente. Simplizissimus aber wird überall abgestoßen und fortgejagt, er wird selbst noch um seine letzte Zuflucht geprellt und erscheint uns als der echte deutsche Michel, dem allenthalben das Fell über die Ohren gezogen wird (Heinrich Driesmans, Der Erziehungsroman. Literarisches Echo, 5. Jahrg. 1902/3, Sp. 1521 ff.).

die Welt ist nicht geneigt, sein Streben anzuerkennen; sie ist getränkt von Leidenschaften und diese stellen sich dem Streben des Helden mit aller Entschiedenheit entgegen. Durch diese Gegensätze entwickelt sich der Kampf zwischen dem Streben des Helden und der Leidenschaft der Welt. So kämpft der von dem Streben nach einem hohen Ziele erfüllte Münzer gegen eine Partei, die unter dem Deckmantel der Untertanentreue für selbstische Interessen eintritt. Besonders heftig wirkt der Kampf, wenn dem Helden Vertreter derselben Idee gegenüberstehen, die aber hinsichtlich der Mittel, sie zu erreichen, durchaus anderer Meinung sind; aber seine höchste Höhe erreicht der Kampf, wenn der Held auch mit seinen Leidenschaften in Konflikt gerät, wenn Leidenschaften den Weg zur Idee zu durchkreuzen, ihn aufzuhalten drohen. Das wird um so leichter der Fall sein, als die Seele des Helden vor steter Aufregung selten zur Ruhe kommt. In dieser Lage befindet sich wiederum Münzer; auch Leo Gutmann („In Reih und Glied"). In besserer Lage befindet sich der Held des humoristischen Romans, weil er nur einen Feind kennt, die ihm entgegenstehende Welt. Auch er kämpft, aber sein Ziel ist ein unerreichbares; es hat nur in der Phantasie seinen Ursprung. Der Held ist kein planlos Umherirrender, sondern ein wirklich energisch Strebender, dessen Ziel aber außerhalb des Bereiches der Wirklichkeit liegt. Der humoristische Roman muß also den Helden zur Erkenntnis seines Irrtums bringen. Die mannigfachen Kollisionen mit der nüchternen Wirklichkeit machen ihn stutzig, er erkennt endlich, daß Wirtshäuser eben nur Wirtshäuser und keine Kastelle, daß Windmühlen nur hölzerne Türme und keine Riesen sind — durch Nacht gelangt er also zum Licht. Der Schöpfer dieses echt humoristischen Romans ist bekanntlich Cervantes und sein Hauptwerk der „Don Quixote". Auch in Deutschland machte ein Dichter einen tüchtigen Anlauf zu einem humoristischen Roman — Müller von Itzehoe in „Siegfried von Lindenberg" (1779) — leider aber schwächte er den Eindruck seiner anziehenden Dichtung dadurch ab, daß er den Helden trotz aller bitteren Erfahrungen nicht klug werden ließ.

Der Held des humoristischen Romans kämpft also nur mit der Welt, während der andere von zwei mächtigen Feinden bedrängt wird — von äußeren Gegnern und seinem Selbst. Wer wird gewinnen? Wer als Sieger auf dem Kampfplatz bleiben

und triumphierend die Fahne des Feindes schwenken? Wird der Held die Anerkennung seiner Idee erreichen oder im Kampfe für sie untergehen?

Das Ideal ist die Ahnung höchster Vollkommenheit und als solche dem Individuum unerreichbar, daher wird die Seele ihren Blick stets höher richten und in unersättlichem Drange weiter und weiter streben. Wie will also der Held erreichen, was nie erreicht werden kann? Aber er kann eine möglichst vollkommene Erscheinung der Idee erreichen, er kann sie zeitlich realisieren.

Diese Verwirklichung vermögen besonders die individuellen Ideen zu erreichen, weil hier dem Helden ein greifbares Ziel vor Augen steht. Der Held wird die Verwirklichung seiner Idee in der Erreichung eines weiten Wirkungskreises finden, in dem er die eroberten Kräfte erproben kann (wie Georg Hartwig, Anton Wohlfahrt). Der Träger einer sozialen, religiösen oder politischen Idee wird das Ziel in der Erlangung dieser oder jener Wünsche, in dem Aufbau dieser oder jener Staatsform finden (wie Leo Gutmann, Bonaventura, Münzer).

Aber hat nun, nachdem der Held soweit gelangt ist, der Roman ein Ende? Für den oberflächlichen Blick wohl — aber bei näherer Prüfung bleibt ein Gefühl des Unbefriedigtseins zurück. Scheint es nicht, als begänne nun für den Helden eine Periode des Genusses, d. h. des Müßiggangs? Eines Müßiggangs, den wir an ihm, den wir durch ein kämpfevolles Leben bis hierher verfolgt haben, durchaus nicht gewohnt sind? Der Dichter befindet sich in einer schlimmen Lage, denn die Frage, was aus dem Helden wird, bleibt bestehen. „Zum politischen Heroen erzieht der Roman den Helden nicht; unsere Aemter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit soviel Bildungsstoff ausgestattet ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Tätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämtlich etwas Prekäres haben".*) (Goethe läßt Wilhelm Meister Landwirt werden, den Wilhelm Meister, der für Erhebung der Menschheit schwärmte! Aber das Ideal des Helden war unerreichbar, es gab dafür kein bestimmtes greifbares Ziel, wie es z. B. die Idee der Arbeit bietet. Hier gilt der Satz: „Der

*) Vischer a. a. O. 1310.

Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt" (Goethe, Meister VIII. 5). Bonaventura („Zauberer von Rom") wird endlich Papst, er gewinnt die Mittel, seine Reformen auszuführen — hier schließt der Dichter ab. Was wird aus dem Helden?

Darin liegt der große **Mangel dieser Kunstform**, daß ihr der glatte Abschluß durch die Tat fehlt.

Wie kann aber ein relativ befriedigender Abschluß erreicht werden? Die Dichter haben verschiedene Wege eingeschlagen, die einen lassen den Helden im Kampfe untergehen, die anderen ihn in den Hafen der Ehe einlaufen.

Geht der Held im Kampfe unter, so sind zwei Fälle möglich: entweder hat die Idee beim Tode des Helden ihren Höhepunkt erreicht oder nicht. Hat sie ihn erreicht, so widerstreitet es der poetischen Gerechtigkeit, den Helden untergehen zu lassen. Wenn er für die Idee sein ganzes Leben gestritten, so ist es nur gerecht, ihn auch die Früchte seines Kampfes genießen zu lassen.

Hat die Idee ihren Höhepunkt aber noch nicht erreicht, und ist der Held noch durchglüht von Strebelust, so kann es ganz gerechtfertigt erscheinen, ihn untergehen zu lassen. Der Dichter muß aber die Motive sorgfältig prüfen und wählen. Gewöhnlich wird der Konflikt zwischen dem Streben des Helden und seinen Leidenschaften als entscheidendes Moment benutzt, der Held wird, wie schon bemerkt, von der Idee überwältigt. So Münzer und Leo Gutmann. Der Dichter muß aber dem untergehenden Helden einen neu in frischer Kraft erstehenden substituieren, der in seine Fußstapfen tritt und die Idee weiter zu führen verspricht. „Oder der Dichter muß uns eine mächtige historische Perspektive eröffnen, die uns über die innere Kraft und Selbständigkeit der Menschenwelt vollständig beruhigt".*) Durchaus verfehlt aber ist es, den Helden untergehen zu lassen, ehe er zum Bewußtsein der Idee gelangt, und ihn untergehen zu lassen ohne dringende innere Motive. So „der grüne Heinrich" in Kellers Roman.

Hier nun tritt die Liebe zum bedrängten Dichter und sagt: „Laß den Helden leben! Er hat so lange gelebt und gestritten und geliebt, gönne ihm jetzt, von dem Kampfe im Arme der Liebe auszuruhen! Und wenn ihm geholfen, so hat auch deine Not ein

*) Spielhagen, vermischte Schriften.

Ende, denn ich sehe es dir an, armer, grübelnder Poet, daß du deinen Helden doch nirgend zu lassen weißt." Und der Dichter hört nur zu gern auf diese schmeichelnde Stimme, die seinem Roman einen harmonischen Abschluß zu geben verspricht. Stritt der Held für eine individuelle Idee, so ist in der Tat ein relativ befriedigender Abschluß da. Anton heiratet Sabine, Moritz seine Lolo (Dincklage „Tolle Geschichten") und befriedigt schließen wir das Buch.

Wenn aber der Held Träger einer allgemeinen Idee ist, und der Dichter läßt den Helden sich mit der Geliebten vereinigen, ehe er sein Ideal erreicht hat, so erlangt er zwar einen scheinbaren Abschluß, schwächt aber auf der anderen Seite die künstlerische Haltung des Ganzen. Denn es gewinnt den Anschein, als würde der Held seinem Ideal untreu, als opfere er es einem anderen, das an Hoheit jenem nachsteht.

Also auch durch diese Versuche wird der oben berührte Mangel nicht gehoben.

Die Idee der Liebe ermöglicht aber dann einen harmonischen Abschluß, wenn sie den Hauptinhalt des Romans bildet. Der Weg, der in diesen Romanen eingeschlagen wird, „ist ohne Wegsäule zu finden und hat ein unverrücktes, bestimmtes Ziel. Es ist die Reise des Helden zur Hochzeit. Mag sein Weg sich noch so oft krümmen, wagt er es sogar, Abstecher zu machen und in Wirtshäusern und Burgen ungebührlich lange zu verweilen, er eilt nachher um so rascheren Schrittes seinem Ziele zu, und wenn er endlich nach so vielen Leiden mit gehöriger Würde in die Brautkammer geschoben ist, pflegt der Autor dem Leser die Türe vor der Nase zuzuwerfen und das Buch zu schließen." (Hauff, Lichtenstein, Teil III, Kapitel 8.) Und wer fühlt sich nicht befriedigt, wenn er den Helden nach mancherlei Irrfahrten im ruhigen Genusse des Glückes zurückläßt? Man weiß eben, daß solche Abenteuer, wie man sie mit dem Helden erlebt hat, nicht wiederkehren können. Der Held ist in sich gefestigt, und die erstrebte Ehe hält ihn in ihren Banden zurück. „Die Romantik der Existenz hat aufgehört, die Prosa beginnt" (Gottschall).

Der Liebesroman verdient eine nähere Besprechung, einmal durch die Bedeutung der Liebe für das Individuum, dann durch ihre Bedeutung für den Roman selbst.

Die Entwicklung des Liebesromans erfolgt gewöhnlich in der Weise, daß der Dichter zwei Personen für einander bestimmt und sie nach mannigfachen Kämpfen und Verwicklungen zur endlichen Vereinigung bringt. Der Liebesroman wird um so reichere Gestaltungen annehmen können, je schroffer in einem Staate die Stände sich gegenüberstehen; je schärfer der Gegensatz zwischen Arm und Reich hervortritt, je entschiedener die Parteien und Konfessionen getrennt sind. Je energischer diese Verhältnisse in das Streben der Liebenden nach Vereinigung eingreifen, desto mehr Gelegenheit erhält der Dichter, ein weites und reiches Gemälde der Zeit aufzurollen.

Aber wie die Liebe im Entwicklungs-Romane nur als ein bedeutendes Moment hervortreten darf, so soll sie auch im Liebesromane nicht jede andere Idee verdrängen; das Streben nach Vereinigung soll nicht ausschließlich den Inhalt der Erzählung bilden, sondern die Idee der Liebe muß sich mit anderen Ideen verbinden, sodaß sie und mit ihr der Roman einen höheren geistigen Gehalt gewinnt. Diesen erhält er, wenn die Liebenden, jedes in seiner Natur, einen Entwicklungsgang durchmachen, der durch das Entstehen und die weitere Entwicklung der Liebe bewirkt und bedingt wird. Die Liebe bildet so das Verbindungsmittel zwischen dem geistigen und dem prosaischen Inhalt der Wirklichkeit.

Nach beiderseitiger Durchbildung erfolgt die Vereinigung. Einen solchen Liebesroman hat Wagner in seiner „Dichterschule" (S. 206—18) lebendig charakterisiert. Ein nach seinen geistvollen Intentionen dichterisch, lebensvoll durchgeführter Roman würde den Anforderungen der Kunst vollkommen entsprechen.

Die Ausführung eines solchen Romans, dessen Entwurf schon so viel Lebensfrische zeigt, ist nur dem Genie möglich. Jede geringere Kraft wird an der Schwierigkeit der Aufgabe erlahmen. Denn nur der echte Dichter wird das Werden und Wachsen des Geistes und der Liebe, das innige Zusammengehen und die endliche Vermählung beider dichterisch zur Anschauung zu bringen vermögen. Gar zu nahe liegt die Gefahr, didaktisch zu werden, zu lehren, anstatt zu veranschaulichen. Ein vollständig entsprechendes Beispiel für den vorliegenden Fall fehlt unserer Literatur. Es sei darum gestattet, hier ein ähnliches aus „Wilhelm

Meister" heranzuziehen, um zu zeigen, daß selbst unser größter Dichter die schwierige Aufgabe, dichterischer Erzieher zu sein, nicht vollkommen zu lösen vermocht hat. Der zweite Teil seines Romans strotzt von Belehrungen. Der Roman scheint eine Tribüne zu sein; eine Person nach der anderen besteigt sie, um von hier aus ihre Ansichten über Natur, Welt, Wissenschaft und Kunst zu verkünden. Unten auf der Bank aber sitzt der Held und hört andächtig zu. Ein moderner Dichter aber hat einen Teil dieser Aufgabe mit bewunderswerter Kunstfertigkeit gelöst, ohne den Boden der Poesie zu verlassen, Freytag in der „Verlorenen Handschrift". Hier erzieht der Mann seine Geliebte und der Dichter schildert diese Erziehung, ohne in Belehrungen zu verfallen.

Eine andere, minder bedeutende Behandlung des Liebesromans besteht darin: Zwei Personen für einander zu bestimmen, deren Vereinigung nach den bestehenden Verhältnissen sehr unwahrscheinlich erscheint. Die Liebenden, am meisten der Held, kämpfen lange mit den ihrer Vereinigung sich entgegenstellenden Hindernissen; dadurch stärkt sich ihr Charakter, während der Geist weniger davon berührt wird. Bedeutender wird der Liebesroman, wenn die endliche Vereinigung auch zugleich eine geistige Tat im Gefolge hat, z. B. Vernichtung der bestehenden Vorurteile des Standes, der Partei und Konfession.

Betreffs des Abschlusses des Liebesromans könnte eine raffinierte Kritik dem Dichter zurufen: „Aber der echte Roman beginnt ja erst in der Ehe! Du hast uns nun zwar erzählt, wie die Liebenden sich fanden und nach langen Kämpfen endlich vereinigten; ja, du hast es verstanden, sie als passend für einander darzustellen; aber wer bürgt dafür, daß sie sich nicht getäuscht haben im Rausche der Leidenschaft? Wird die Entwicklung nicht erst jetzt, in der Ehe, den Anlauf zur Höhe nehmen?" Ein ungerechter Einwand! Dem Dichter genügt es, gezeigt zu haben, wie beide der endlichen Vereinigung entgegen gereift sind. Es kann aber sein, daß dieselben Widerwärtigkeiten, die die Vereinigung der Liebenden so lange verhinderten, auch in der Ehe noch ihre Wirkung äußern. Dann schließt der Roman am besten mit dem Zeitpunkte, an dem die Gatten heiter der Zukunft entgegensehen können.

In diesen Romanen ist sich der Held seines Strebens vollkommen bewußt; es steht ihm ein leuchtendes Ziel vor Augen.

Nun kann aber auch der Held kein Ziel haben — dafür muß aber der Dichter bei Erziehung seines Helden ein solches stets vor Augen haben. Es ist dies vorzüglich der Fall bei humoristischen Romanen. In diesen hat der Held zwar keinen Plan, aber das Stück ist planvoll. Planvoll in der Weise, daß dem Helden nach und nach die Augen aufgehen. So haben es die Dichter des Simplizius und Gil Blas versucht.

Außer der Entwickelung kann auch Umwandlung der Inhalt des Romans sein. Der Dichter greift in diesem Falle aus dem Leben des Individuums eine bedeutsame Periode heraus, die dessen Wesen vollständig umwandelt. Es kann diese Periode einen kurzen Zeitraum umspannen, ohne deshalb minder wichtig zu werden. Der Inhalt ist in seinen Grundzügen folgender. Langsam, fast ohne sein Wissen arbeitet sich der Mensch in eine Leidenschaft, in eine Neigung hinein, deren Tragweite und Folgen er nicht zu ermessen vermag. Er gibt sich ihr ganz hin, er wird ihr Sklave. Sein Blick verdunkelt sich, er erkennt den Weg nicht, auf dem er wandelt, sieht den Abgrund nicht, dem er zueilt. Wohl regt sich in seinem Innern von Zeit zu Zeit eine leise warnende Stimme, aber sie wird übertönt vom Toben der Leidenschaft. Aber da weckt ein äußeres Ereignis die schlummernde Erkenntnis, zugleich regt sich im Innern der niederdrückende Gedanke: „Bist du auch auf dem rechten Wege?“ Noch ist aber die Leidenschaft übermächtig, immer noch stößt sie die Gründe der Vernunft von sich weg, sie will nicht hören. Doch das Verhängnis zögert nicht. Schlag auf Schlag saust auf den Betörten nieder, und jeder Schlag zerstört eines seiner schönen Phantasiegebilde. Nun gehen ihm die Augen auf. Er blickt auf die Welt — sie erscheint ihm ganz anders, gar nicht mehr so sonnig und wonnig; er schaut in sein Inneres — da sieht es wüst aus, da hat die blinde Leidenschaft gehaust. Was bleibt ihm übrig? Der Tod oder Umkehr? Feige der Reue entfliehen oder ein neues Leben voll Buße und Reue beginnen? Der Dichter hat die Wahl.

Er muß prüfen, auf welche Weise die Idee am besten zum Ausdruck gebracht wird. Denn die Idee wird beim Umwandlungsroman nicht bewußt durch den Helden repräsentiert, sondern sie kann nur aus dem Romanganzen erkannt werden.

Man hat den Selbstmord im Roman, namentlich den Selbstmord des Helden, als undichterisch verwerfen wollen. Nun ist aber der Selbstmord nicht das Wesentliche, sondern lediglich die Stellung der Idee zu einem solchen Ausgang. Fällt mit dem Helden gleichzeitig seine Idee, die sich dadurch als nicht lebensfähig beweist, so ist gegen einen solchen Ausgang nichts einzuwenden. Denn dadurch gewinnt ja die Idee des Ganzen gegenüber der Idee des Helden einen höheren Wert. Nehmen wir an, der Held strebte für die Emanzipation des Fleisches und in diesem Streben würden ihm so viel Täuschungen bereitet, daß ihm der Abschied von der Welt das beste scheint — würde nicht durch einen solchen Ausgang sein Irrtum am besten dokumentiert?

Freilich bleibt auch ein milder Ausgang offen: die Umkehr, indessen ist ein solcher nicht immer zu finden.

Durchaus unkünstlerisch aber ist es, seelische Konflikte durch Naturereignisse zu beenden, denn da spielen die Elemente nur die Rolle des alten deus ex machina. Der Dichter hat sich festgefahren; der Held kann nicht rückwärts, nicht vorwärts, da muß denn Jupiter tonans seinen Donnerkeil senden, und dem armen Sterblichen, der mit sich selbst und mit dem Dichter nichts anzufangen weiß, den Schädel einschlagen. Einen solchen gezwungenen Ausgang haben wir in George Eliots „Mühle am Floß". Eine Ueberschwemmung nimmt zwei Personen hinweg, der Verfasserin ist geholfen. Wie oft machen die Romanschriftsteller von diesem plumpen „Kunstgriff" Gebrauch. Durchgehende Pferde, Gewitter, Wolkenbrüche, Feuersbrünste finden wir nur allzuhäufig in Romanen als Retter in der Not des Dichters. Selbstverständlich ist aber nicht jede Katastrophe am Schluß eines Romans als unkünstlerisch zu verwerfen. Die Explosion der Patronenfabrik am Schluß des Romans „La Nouvelle Carthage" von Georges Eekhoud, ist durchaus motiviert; ein Mann wie Béjard, der mit einer solchen Skrupellosigkeit Menschenleben aufs Spiel setzte, mußte einmal ein gewaltsames Ende finden.

Reuter schildert in „Ut mine Stromtid" in ergreifender Weise die Verblendung des jungen Herrn von Rambow, der mit allem bricht, um zum Ziele zu gelangen, und doch schließlich umkehren muß. Wahrhaft großartig ist die Umwandlung

Kohlhaas' in Kleists abbreviertem Roman. Selten ist die Verirrung eines von edlen Zwecken geleiteten, aber in den Mitteln fehlgreifenden Menschen mit mehr Wahrheit dargestellt worden. Gleich großartig ist die Umwandlung Friedrichs in Kurz' „Sonnenwirt". Da ist bis in die kleinsten Einzelheiten mit erschütternder Wahrheit ausgemalt, wie der nicht unedle, aber heißblütige Charakter des Helden sich nach und nach der menschlichen Gesellschaft feindselig gestaltet. Brachvogel zeigt in „Friedemann Bach" die Verirrungen eines genialen Künstlers, der das Höchste leisten konnte, und sich selbst verkennend, elend unterging; Lady Fullerton in „Grantley Manor" die Kämpfe und Umwandlungen zweier liebenden Herzen.

Auerbach schildert in „Auf der Höhe" die gewaltige Revolution, die eine verbotene Leidenschaft im Innern eines Weibes hervorruft. Als eine gefeierte, angebetete, ihrer Reize auch ein wenig bewußte Schönheit tritt uns Irma entgegen; unmerklich schleicht sich die Leidenschaft in ihr Herz, bis sie eines Tages gewaltsam hervorbricht. Berauscht von Glück, sieht sie sich plötzlich am Rande des Abgrundes, sie taumelt zurück, flieht und verbirgt sich auf den Höhen der Alpen. Hier beginnt jener großartige Läuterungsprozeß, der der Seele der Heldin eine durchaus andere Richtung gibt. Aus dem Weltkinde wird eine büßende Magdalena, aber nicht eine Magdalena, der in träger Reue die Tage hinfliehen, sondern die durch schmerzstillende geistige und körperliche Arbeit ihre Verirrung zu sühnen sucht. Ein ähnliches Thema behandelt Goethe in den „Wahlverwandtschaften". Brachvogel („Der neue Falstaff") schildert die Umwandlung eines genialen, aber in verkehrte Bahnen geworfenen Malers durch die Liebe. Liebe schmetterte ihn nieder, Liebe erhebt ihn von neuem. Auch Goethes „Werther" behandelt Umwandlung durch die Liebe. Grundthema dieser Romane ist also: Umkehrung aller Verhältnisse durch die Leidenschaft, Umwandlung des Individuums durch innere Einflüsse. Es ist klar, daß hier dem Romandichter ein weites Stoffgebiet eröffnet wird. Denn die Einflüsse, die eine Umgestaltung des Menschen herbeiführen können, sind unzählig.

Aber auch hier bleibt also bestehen: Entwickelung von Charakteren bis zu einer gewissen bezw. höchsten Stufe zu geben, ist Aufgabe des Romans.

Aus dem Gesagten dürfte sich nun klar herausstellen, daß der Roman in dieser Gestalt ein echtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts ist. Die älteren Dichter haben höchst selten die Bedeutung, die bildsame Naturen für den Roman haben, zu erfassen gewußt. Erst Goethe erkannte den Wert eines solchen Helden.

Wie wichtig die Entwickelung für die erzählende Poesie ist, ersieht man daraus, daß größere, durch ihren Inhalt bedeutende Dichtungen dieser Art viel verlieren, wenn sie sog. starre Charaktere schildern, z. B. Ilse in Freytags „Verlorener Handschrift". Ilses Charakter ist bedeutend, nicht anziehend. Sie bleibt dem Leser unnahbar, selbst in jenem Augenblicke, wo sie sich dem geliebten Manne beugt.

Die Charakterzeichnung muß folgerichtig durchgeführt werden, denn der Mensch legt den Charakter nicht wie ein Kleidungsstück ab. Verändert aber eine Person ihren Charakter, wie es ja im Leben häufig vorkommt, so muß dies erklärt und glaubhaft begründet werden.

Des Helden Entwickelung bildet den Mittelpunkt und Hauptinhalt des Romans. Die ihn umgebenden Personen machen, zum Teil wenigstens, ebenfalls eine Entwickelung oder Umwandlung durch — diese aber mit derselben eingehenden Ausführlichkeit zu schildern, wie jene des Helden, würde die Kraft eines Dichters übersteigen. Zudem würde durch ein solches Verfahren die poetische Perspektive verrückt werden; die untergeordneten Personen würden gleiche Bedeutung mit den hervorragenden erhalten; von stufenmäßiger Gruppierung könnte nicht die Rede sein. Das ist zum Beispiel der Fall in Manzonis Erzählung: „Die Verlobten". Es treten da zwei Personen auf, Pater Christoforo und die Edelnonne Gertrude, von denen die erste sich zweimal erfolglos für die „Verlobten" verwendet und die letztere Lucia für einige Tage bei sich aufnimmt. Beide sind für den Ausgang des Konflikts durchaus nicht von Bedeutung; trotzdem aber widmet Manzoni der Vergangenheit beider Personen große Ausführlichkeit und verwendet für den Mönch 16, für die Nonne gar 40 Seiten. Ebenso Fielding (Tom Jones, VIII. Buch) für die Geschichte des Alten vom Berge, bei dem

der Held sich ein paar Stunden verschnauft, 35 Seiten. Die Dichter vergaßen, daß der Grad der Ausführlichkeit, der den Personen gewidmet werden muß, nach der Stellung zu bemessen ist, die sie im Romanganzen einnehmen. Diese wird durch die Idee bestimmt. In je näherer Beziehung sie zur Idee stehen, desto größere Beachtung wird er ihnen zuwenden müssen. Je entfernter sie zu ihr stehen, desto eher kann der Dichter sie fallen lassen.

Es ergeben sich hieraus für die Gruppierung der Personen folgende Fragen: a) nach der Stellung des Helden zur Idee; b) nach der Stellung des Hauptcharakters als Helden; c) nach dem Verhältnisse zwischen Held und Nebenpersonen.

a) Die Idee geht, wie schon bemerkt, in die Person über und wird eins mit ihr. Die Person wird die sinnlich erscheinende Idee. Es geht hieraus hervor, daß die Idee mit dem Charakter kongruent sein muß, damit nicht zwischen beiden ein Widerspruch entsteht. Der Charakter des Helden darf nichts enthalten, was mit der Idee nicht in vollem Einklang steht. Der schlechte Mensch wird nie eine erhabene, der gute Mensch nie eine verwerfliche Idee verfechten können. Ein anderes aber ist es, wenn die sittliche Kraft des Helden zur Vertretung und Erkämpfung seines Ideals nicht ausreicht, wenn z. B. ein guter Mensch (Kohlhaas) sich verwerflicher Mittel bedient, seine Idee zu verwirklichen; oder wenn ein edler, aber schwacher Charakter vor der Höhe seiner Aufgabe zurückschreckt. In diesem Falle wird der Held sogar an Interesse gewinnen, indem er an dem Widerspruche zwischen Idee und Charakter zu Grunde geht und sein Schicksal ein tragisches wird.

b) Ueber die Eigenschaften des epischen Helden ist bereits festgestellt, daß er häufig vorzugsweise passiver Natur ist. Er heißt dann nur im ironischen Sinne „Held", da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der „mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunkt" ist. Da liegt die Gefahr sehr nahe, den Helden zu einem Schwachkopf zu machen, der sich willig nach der Seite wendet, wohin der Wind der Ereignisse ihn dreht. Nichts verkehrter als das! Nie darf dem Helden die moralische Kraft mangeln!

„Etwas zu wollen und zu wagen ist Lebenstrieb dem deutschen Gemüt, und so sind in unseren besten Romanen die Helden Wollende und Wagende."*)

Während im Simplizissimus die Krisis eine innere Umwandlung und Abkehr vom Leben ergibt, gewinnt sie bei Wilhelm Meister nur die Form vornehmer Entsagung nach tollen Jugendjahren. Der Held hat den Sohn gefunden, für den und mit dem er lebt, und seine erste lebenbejahende und praktische Tat nach so viel Schwarm und Harm ist die Hülfeleistung, die er dem eigenen Sprößling durch die erlernte chirurgische Kunst gewähren kann. Der Sohn weist in eine Zukunft, und zwar in eine verheißungsvollere Zukunft. Durch diese Perspektive in „der Kinder Land" unterscheidet sich Goethes großer Erziehungsroman von seinen Vorgängern wie von seinen Nachfolgern. Wilhelm Meister bringt es zwar nicht zu dem, was ihn in der Jugend erfüllte, er leidet mit seinen großen Idealen und Hoffnungen durchweg Schiffbruch; aber er leistet doch überall etwas, wenn auch nichts Hervorragendes, und weiß sich schließlich dem praktischen Leben einzufügen. Seine resignierende Entwickelung zeugt von weiser Einsicht, wenn man auch nicht gerade eine hervorragende Meinung von seiner Persönlichkeit gewinnen kann.**)

Welch ein jämmerlicher Held ist der grüne Heinrich, den Kreyssig mit Recht, aber in anderem Sinne als der Dichter, einen „sehr grünen" Heinrich nennt. Man könnte ihn einen unfähigen Menschen nennen, eine absolute Null. Er hat kein Geschick, ein Glück, das ihm über den Weg läuft, beim Schopf zu fassen. Er ist zu ehrlich dazu. Und doch ist es der Mensch als solcher, der uns auch hier anspricht und mit seinem Widerspruch ergreift; es ist das Menschenschicksal, wenn auch in unscheinbarer Form, das uns selbst für diesen armen Heinrich noch Teilnahme gewinnen und uns in ihm ein Symbol des ewig Menschlichen und des allzu Menschlichen erkennen läßt.***)

Ein richtiger Held soll moralisch kräftig sein. An W i l l e n darf es ihm nicht mangeln; wohl aber, wie es im Wesen der erzählenden Dichtung liegt, am K ö n n e n. Die Welt, die ihn als Willenlosen das eine Mal weiter trägt, stellt sich ihm das an-

*) H. Mielke, a. a. O. S. 6.
**) H. Driesmans, a. a. O., Sp. 1524 f.
***) H. Driesmans, a. a. O., Sp. 1525.

dere Mal hindernd entgegen. Damit steht in innigem Zusammenhange, daß der Held auf die Personen des Romans eine große Anziehungskraft ausübt. Die Meisten fühlen sich von ihm angezogen; und wer seinen Grundsätzen gegenüber sich feindselig verhält, kann trotzdem seiner persönlichen Liebenswürdigkeit nicht widerstehen. Daraus entstehen Verwicklungen, die immer neue nach sich ziehen. So Wilhelm Meister, Hermann (Immermanns „Epigonen"), Erich („Landhaus am Rhein"), Oswald („Problematische Naturen"), Leo („In Reih und Glied") usw. Besonders ist hier Anton Wohlfahrt („Soll und Haben") zu nennen. Die Auflader begrüßen ihn mit Vergnügen. Er wird Karls Liebling. Das ganze Kontor fühlt sich ihm zugeneigt. Fink wird sein vertrautester Freund und folgt seinen Winken. Die adeligen Roués erklären ihn für einen „verdammt guten Jungen". In der Tanzstunde erwirbt er sich im Fluge die Gunst der jungen Damen, besonders der stolzen Lenore. Herr Schröter schließt ihn in sein Herz. Die Tante kann ohne ihn nicht leben. Und Sabine — liebt ihn mit voller Glut. Der Leser aber wird dem Helden herzlich gut. Das ist echt episch. Der Dichter muß sich aber hüten, diese Wirkungen dadurch hervorzubringen, daß er den Helden mit Uebertreibung als einen ganz außerordentlichen Menschen darstellt; als einen Geist, der über alle hinausragt; als einen Menschen, der die Gesellschaft in jeder Weise beherrscht. Leider ist diese Manier sehr beliebt. Die Helden vieler Romane, namentlich aus stümperhaften Dilettantenfedern, sind wahre Halbgötter. Nur schade, daß ihre Reden und Gedanken häufig so wenig diesem göttlichen Aeußeren entsprechen! Wie ganz anders haben dagegen Spielhagen und Freytag ihren Anton und Georg gestaltet. Keine Spur von Glanz und blendendem Geistreichtum — dafür aber haben beide einen geraden Kopf und ein ehrliches Herz. Diese beiden Charaktere sind zwar nicht die glänzendsten, aber doch zwei der besten Helden unserer Romanliteratur.

In einem reineren Sinne als im Altertum spielt in der epischen Poesie das Schicksal eine Rolle. Hier ist nicht gemeint das Walten finsterer Mächte, denen der Mensch von Ewigkeit her verfallen ist, sondern die Folge des Zusammentreffens verschiedenster Ursachen. Vischer nennt dieses ursachlich begründete Schicksal „das tragische Gesetz des Universums".

Diesem tragischen Gesetze ist der Held unterworfen. Das Schicksal bestimmt seine Entschlüsse und treibt ihn zur Tat. „Der innere Prozeß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebensosehr als ein äußeres Bestimmtsein erscheinen".*) „Der Held schwimmt mit starkem Arme, aber nicht gegen, sondern mit den Wogen, und die Wassermasse, die er teilt, hält doch ihn selbst".**) Für den physischen Charakter des Helden entspringt hieraus die Forderung, daß er nicht von „allzu cholerischem Temperamente sei" (Spielhagen), sondern mehr aufnehmend, verarbeitend. Er bewegt sich im Gewühl des Lebens, um mit offenen Sinnen jeden Eindruck in sich aufzunehmen. Er ist „ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter Mensch". Daher ist ihm ein reiches Gemüt und eine lebhafte Phantasie eigen; er ist aus dem Grunde „gewissen Verirrungen, z. B. der religiösen und idealen Schwärmerei viel leichter ausgesetzt, als nüchterne Verstandesmenschen, die sich auf den gebahnten Wegen der Ebene bewegen".***) Ein starrer Charakter ist als Held völlig unbrauchbar, weil er sich den Einflüssen der Welt gegenüber abwehrend verhält. Humoristische Charaktere als Helden zu wählen, ist bedenklich, da einerseits der Humor nur Ausfluß eines durchgebildeten Geistes ist, andererseits humoristischen Charakteren gewöhnlich das Streben fehlt. Weit mehr eignen sie sich zu Trabanten des Helden.

c) Um den Helden als Mittelpunkt gruppieren sich die übrigen Personen. Sie stehen entweder auf seiner Seite oder ihm gegenüber. Unter den Anhängern der Idee ist der Held ein primus inter pares. Er steht nicht absolut höher als seine Anhänger und Genossen, sondern nur relativ. Es können innerhalb des Kreises seiner Idee Nebenbuhler erstehen, die ein gleiches Ziel verfolgen, doch nicht mit gleicher Wärme und mit denselben Mitteln. So in Spielhagens Romanen: „In Reih und Glied" und „Die von Hohenstein".

Die Gegenpartei kann der Partei des Helden ebenbürtig entgegenstehen. Ein Zeichen geringer poetischer Gestaltungskraft oder tendenziöser Schwäche ist es, wenn der Dichter durch Herabsetzung der Gegner seiner Personen zu heben sucht, wie es

*) Vischer, a. a. O. III. 1266.
**) Das. 1269.
***) Perty, Anthropologie I. 298.

in den meisten Tendenzromanen der Fall ist. Bei Bolanden sind z. B. sämtliche glaubensfeindlichen Gelehrten und sämtliche Liberalen nicht allein verlachenswerte, sondern auch verächtliche Geschöpfe. Die Männer der Wissenschaft sind aufgeblasene Halbwisser; die Liberalen ehrlos, geldgierig, sittenlos usw. In Sacher-Masochs Roman: „Die Ideale unserer Zeit" sind alle Nationalliberalen, alle Patrioten — Lumpen; in Brescianis „Der Jude von Verona" geht es den Anhängern des italienischen Einheitsstaates nicht besser. — Diese tendenziösen Dichter haben immer nur zwei Klassen von Personen, gute und schlechte, während der parteilose Dichter alle Abstufungen von Charakteren zu erreichen sucht. Bei ihm gibt es nicht nur durchaus gute und nur durchaus schlechte Menschen, sondern beide Gattungen mit den verschiedensten Zwischenstufen. In je größerer Anzahl diese vorhanden sind, desto höher ist die Gestaltungskraft des Dichters zu schätzen. Einige Romanschriftsteller haben nur wenige Figuren, die in allen ihren Dichtungen mit derselben Regelmäßigkeit wiederkehren. Der schon häufiger erwähnte Bolanden hat z. B. fünf Klassen: ritterliche Jünglinge; minnigliche Jungfrauen; biedere Väter (seltsamerweise sämtlich Witwer); tapfere Verteidiger des Glaubens, und deren nichtswürdige Gegner. Jean Pauls Personen können, wie Menzel in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" trefflich ausführt, auf sechs stereotyp wiederkehrende reduziert werden: der hohe Mensch und ein diesem entsprechendes edles Mädchen; ein kapriziöser Freund des hohen Menschen; ein schwindsüchtiges Mädchen; ein ditto Jüngling; endlich ein zynischer Arzt.

Nun erhebt sich die Frage, wie die Personen des Romans beschaffen sein müssen. Die einzige Forderung ist, daß sie anziehend seien, daß sie unser Interesse erregen. Keine bedeutende Person darf uns gleichgültig sein, denn wenn sie es wäre, hätte der Dichter sie dann schaffen dürfen? Die Forderung der Anziehungskraft seiner Personen hat der Dichter streng zu berücksichtigen; es ergeben sich daraus wichtige Folgerungen inbezug auf den ethischen Gehalt der Personen. An sich kümmert es den Dichter durchaus nicht, ob seine Personen gut oder schlecht sind, aber durchaus gut und durchaus schlecht dürfen sie nicht sein.

Das erste nicht, weil ein vollkommener Tugendheld, der nicht den Mut hat, einer Leidenschaft Raum zu geben, oder, wenn sie an ihn herantritt, sie mit seinem unbesieglichen Pflichtgefühle erstickt, ein langweiliges Geschöpf ist. Natürlich kann dem Dichter nicht verwehrt werden, einen tugendhaften Charakter als Helden zu wählen; aber er muß ihn unserem Fühlen dadurch nahe zu rücken suchen, daß er uns auch seine Schwächen zeigt, daß er ihn uns im gewaltigen Ringen mit einer Leidenschaft vorführt und dadurch, daß er ihn auch einmal fallen läßt. Aber, a complet and perfect character is in a poem the greatest monster (Shaftesbury).*)

Der Held darf wohl menschliche Schwächen besitzen, aber er muß doch unserer Teilnahme noch würdig bleiben. Er darf deshalb kein Ausbund von Schlechtigkeit sein. Ein verworfener Mensch mit niederen Gelüsten, der die Gesetze der Sittlichkeit verachtet; ein Mensch, der zugleich die Macht besitzt, seine Begierden mit Leichtigkeit zu befriedigen; ein Mensch endlich, den nie ein Gefühl der Beschämung und der Reue überkommt — der ist kein würdiger Gegenstand dichterischer Behandlung. Wohl aber kann der Dichter einen schlechten Charakter dadurch interessant machen, daß er ihm irgend eine Eigenschaft verleiht, die ihn menschlichem Fühlen nahe bringt.

Darum verleiht Auerbach seinem Sonnenkamp („Landhaus am Rhein") die Liebe zu seinen Kindern, den weltmännischen Takt, den verachtenden Mut, Eigenschaften, die uns den finsteren Mann nahe bringen; darum macht Gutzkow seinen Schlurk („Ritter vom Geiste") zu einem geistvollen Lebemann; darum besitzt Veitel Itzig („Soll und Haben") eine so unerschöpfliche Strebelust; darum ist der Fürst („Die verlorene Handschrift") so tief unglücklich; darum ist Lovelace, Clarissas Verführer (in Richardsons „Clarissa") eine durchaus noble Natur, ein geistvoller, energischer Mann, dessen Schritten wir mit Spannung folgen, den wir abwechselnd verabscheuen und dann wieder bewundern.

---

*) Fielding sagt in dieser Hinsicht (Tom Jones XI.) . . . „da wir aber in unserem ganzen Leben keine einzige solche Person getroffen haben, so mochten wir auch im vorliegenden Werke keine auftreten lassen."

Wie unbefriedigt lassen uns dagegen die Romane Gabriele d'Annunzios trotz ihrer hohen Formvollendung. Sie sind im Wesentlichen die Geschichte einer Liebe, der Liebe des Dichters in verschiedenen Variationen mit etwas Staffage. Denn in allen seinen Romanen ist das einzig wahrhaft lebende Wesen nur der liebende Held, jener künstlerisch-weltmännische Aristokrat. in dem der Verfasser seine eigene Seele verkörpert. Alles Aeußere, auch alle anderen Personen, sind nur geschildert, soweit sie in dieser einen Seele sich spiegeln. Deshalb packen, deshalb ergreifen sie uns auch nicht; immer sehen wir sie nur durch die schwermütig-ruhige Stimmung des Dichters. Schwermütig, leidenschaftslos, wie die Sprache d'Annunzios, so sind auch die Charaktere seiner Gestalten, trotz aller äußeren ihnen aufgemalten Leidenschaft, an die wir nicht glauben, an die wir nicht glauben können, da d'Annunzio selber sie ja nicht empfindet. Hier liegt der eigentliche Grund seines künstlerischen Mangels. Er, der Dichter selber, ist keine Persönlichkeit, weder im Guten noch im Schlechten. Ein Salonmensch, der alle Freuden der großen Welt überreichlich gekostet, doch dabei nie weder die äußere noch die innere Haltung verloren. Ein Salonmensch von ausgezeichnetem Geschmack, gerade deshalb immer bemüht, sich auch innerlich stets im richtigen Gleichgewicht zu erhalten, unfähig, selbstvergessen begeistert zu sein, selbstvergessend zu lieben, selbstvergessend zu hassen.*)

Wie aber, wenn die Geschichte dem Dichter einen Charakter überliefert, dem in der Tat jede edle, menschliche Gesinnung abgeht:

„Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut"
(Uhland);

wie aber, wenn er, ohne der historischen Wahrheit zu nahe zu treten, einen solchen Charakter nicht vermenschlichen kann? Nun, so wähle er ihn überhaupt nicht. Wenn dieser Charakter aber bei seiner Grausamkeit, seiner Despotie, seiner Ungerechtigkeit frei ist von allen anderen Mängeln, wenn er uns erhebt durch

*) Gabriele d'Annunzio. Von Max Freiherrn von Münchhausen. Deutsche Zeitschrift, 15. Jahrgang. (1902.) Heft 9. S. 319 f.

seine großartigen Pläne, seine übermenschliche Energie, seine persönliche Kühnheit, so wird die Sache eine ganz andere. „Die größten Ungerechtigkeiten und Unterdrückungen beflecken kaum den Charakter eines großen Eroberers; sie halten uns nicht ab, an seinen Schicksalen eifrig Teil zu nehmen, ihn bei seinen Taten zu begleiten und für sein Glück bekümmert zu sein. Der Glanz und der Enthusiasmus des Helden, der in die Leser seiner Taten übergeht, erhebt ihre Seelen weit über die Regeln der Gerechtigkeit und macht sie gegen das Unrecht, das er tut, fast unempfindlich“ (Home, Elemente der Kritik). Hier verschwindet der Widerwillen, den wir gegen den bloß bürgerlichen Bösewicht empfinden und wir gelangen beinahe zu der Einsicht, daß es, nach Hegels unvergleichlichem Ausdruck, das Schicksal großer Männer ist, schuldig zu sein.

Hat der Dichter aber die Wahl, bleibt es gänzlich seiner Erfindungsgabe überlassen, die Charaktere zu gestalten, so führe er uns kräftige, großer Leidenschaften und kühner Unternehmungen fähige Personen vor; „außerordentliche Menschen, aber doch nur solche, die es durch den Grad ihrer Kraft, durch die Reinheit ihres Wesens, nicht aber durch eine seltene Organisation sind,“ Menschen, die „mit allem, was nur überall das Menschlichste und Natürlichste ist, in dem vollkommensten Einklang stehen“.*) Namentlich versäume er nicht, auch für echt humoristische Charaktere Raum zu lassen. Zwei Rücksichten gebieten es dem Dichter. Zuerst die Forderung der Lebenswahrheit, die er zu erfüllen hat; zweitens die Forderung des Interesses, der er nur dann nachkommen kann, wenn er den ernsten Charakteren durch humoristische ein Gegengewicht schafft. Viel verliert Goethes „Wilhelm Meister“ durch den Mangel an launigen Personen. Viel gewinnen Spielhagens Dichtungen, weil eine jede einen echten, harmonisch ausgebildeten humoristischen Menschen aufweist.

In neuerer Zeit ist es unter den Romandichtern Mode geworden, gerade anormale, krankhafte, rätselhafte Naturen zu Helden zu wählen, an ihnen psychologische Studien zu machen. So z. B. Wilbrandt in seiner Novelle „Fridolins heimliche Ehe“ und Sacher-Masoch in „Venus im Pelz“. Fridolin in ersterer Novelle ist ein geistiger Hermaphrodit; er vereinigt in sich ein

*) W. v. Humboldt, Hermann und Dorothea, Kap. 88.

männliches und weibliches Gemüt. Beide haben ihre Neigungen und darum entstehen seltsame Konflikte. Verliebt sich die erstere in ein schönes Weib, so hält die andere mittlerweile einen Mittagsschlaf. Nach einiger Zeit aber erwacht die weibliche Hälfte. Sie sieht das Objekt der männlichen Zuneigung mit kritischen Blicken an und entdeckt endlich, daß es der Liebe gar nicht wert ist. Die Liebe der männlichen Hälfte erstirbt. Nun geht es der weiblichen geradeso. Fortzusetzen ad libitum.

In der „Venus im Pelz" findet der Held Severin den höchsten Genuß der Liebe darin, sich von seiner Geliebten auf das brutalste mißhandeln zu lassen. Wie der Held zu einer solchen Verirrung kommt, wird sorgfältig motiviert. Man könnte noch zahlreiche andere Beispiele anführen,*) aber ist es denn die Aufgabe der erzählenden Dichtkunst, „das menschliche Herz zu einem weit größeren Labyrinthe zu machen, als es vielleicht in der Tat ist"? (Lessing.) Soll der Effekt der Dichtkunst im Pikanten, im Mysteriösen, im Pathologischen liegen? Gewiß nicht! Unsere großen Dichter, sowohl der klassischen Periode als der Neuzeit, haben einfach natürliche, aber außergewöhnliche Menschen, nie aber geistige siamesische Zwillinge zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht, haben nie ihre Kunst an krankhaften Erscheinungen und an psychologischen Spitzfindigkeiten versucht. Wohl ist Mignon eine eigentümliche Natur, keineswegs aber eine durchaus rätselhafte.

III. Der Stoff.

Den Stoff bietet die Welt freigebig dar; der Gehalt muß darin gefunden oder hineingelegt werden. Nur derjenige findet ihn, der etwas dazu zu tun hat (Goethe). Geist und Stoff erzeugen ihn bei ihrer Begegnung; der Geist ist der Sonnenstrahl, der dem toten Stoffe Leben entlockt und mitteilt. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff (Novalis). Es braucht nichts als den zündenden Geistesfunken. Niemals ist es der Stoff allein, son-

*) Vgl. Dr. Emile Laurent, L'amour morbide. 3e édition. Paris, Société d'éditions scientifiques, 1895. S. 293—311.

dern die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht (Schiller).

Wie poetische Roman-Stoffe und -Motive auftreten und behandelt werden, bis sie, abgenutzt und verbraucht, in Vergessenheit geraten, ist keine Sache des Zufalls; der Geist der Zeit beschwört herauf, was eine lebendige Wurzel in seinen Empfindungen trägt, und er vernichtet es wieder, sobald diese Wurzel abgestorben ist.*)

Die Stoffwahl eines jeden Dichters ist keineswegs eine freie, sondern abhängig von der Weltanschauung seines Zeitalters. Er selbst wird ja, ohne es zu wissen, von seiner Zeit beeinflußt, und die Mitlebenden, für die er ja doch nun einmal arbeitet, wirken durch ihre Geschmacksrichtung unwiderstehlich auf ihn ein. Dem ersten kann er sich nicht entziehen, weil der Wille dazu nie in ihm auftauchen wird; dem andern darf er sich nicht entziehen, weil sonst sein ganzes Streben erfolglos wäre. So ist es ihm denn nicht erlaubt, willkürlich diesen oder jenen Stoff sich herauszugreifen, sondern stets muß er sich fragen: steht der Stoff im Einklang mit den Forderungen des Zeitalters? Ist nichts in ihm enthalten, was meinen Zeitgenossen nach ihrer Denkungsart anstößig erscheinen muß?

Für die Stoffwahl des Romandichters ergibt sich hieraus die wichtige Konsequenz, daß er nur solche Stoffe wählen darf, die der realistischen Denkungsweise unseres Zeitalters nicht entgegen streben, und deshalb ist „die Grundlage des Romans die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit“ (Vischer).

Die Epopöe bewegt sich, ihrem Ursprunge entsprechend, auf dem Boden des Wunderbaren. Die schöpferisch waltende Phantasie des Dichters hat hier freies Spiel. Die Einflüsse des Lebens gestaltet sie zu Geistern, Kobolden, Nixen, Feen, Riesen und Dämonen, läßt die Götter eingreifen in das Handeln der Menschen und dichtet den Göttern selbst menschliche Empfindungen und Schwächen an. Die Epopöe fordert eben ihrer Natur nach gläubige Hinnahme des Erzählten und diese ist ihr, wie leicht erklärlich, stets zuteil geworden. Anders aber der Roman. Hier stellt sich der Dichter absichtlich auf den Boden der Wirklichkeit. Er will nichts erzählen, was nicht in der geschilderten Weise

*) H. Mielke, a. a. O., S. 5.

für möglich gehalten wird und unserem prüfenden Verstande nicht Stand hält. Er verbannt alles aus seiner Dichtung, was mit dem Leben nicht übereinstimmt.

Dadurch tritt der Roman gegen seine ältere Schwester, die Epopöe, auf der einen Seite in Vorteil, auf der anderen aber verliert er manche Reize, die jener eigen sind. Im Vorteil, weil der Dichter sich auf einem festen nie wankenden Boden bewegt und nie Gefahr läuft, von Geistern, die er rief, überwältigt zu werden. Im Nachteil, denn die Epopöe hat schon, eben weil sie sich über das Natürliche in stolzem Fluge erhebt und übersinnliche Gewalten sich dienstbar macht, viele Momente, die auf die Phantasie ungemein anregend wirken und sie in eine Stimmung versetzen, die notwendig ist, um die Erzählung des Dichters gläubig hinzunehmen. Der Stoff des Romandichters aber entbehrt an sich zumeist der poetischen Eigenschaften oder besitzt nur wenige, weil die Ereignisse der Wirklichkeit selbst sie nicht bieten. Der Dichter muß also versuchen, entweder die im Stoffe liegenden dichterisch brauchbaren Momente zu verstärken, oder aber den gefundenen Stoff zu einem dichterischen umzugestalten. Mit anderen Worten, er muß den Stoff zu einem der poetischen Handlung würdigen, zu einem interessanten, und drittens, ihn fähig machen, die Forderung des Weltbildes zu erfüllen.

1. Der Stoff muß der dichterischen Behandlung würdig sein,

d. h. er muß der bedeutenden Idee des Romans vollkommen entsprechen; er darf mithin nichts enthalten, was mit ihr in Widerspruch steht. Eine bedeutende religiöse, soziale oder politische Idee verlangt einen ebenso bedeutenden Stoff. Leider aber zeigt sich gerade in dieser Beziehung die ganze Aermlichkeit, ja, Erbärmlichkeit eines großen Teils unserer Romane. Mancher glaubt, Romane zu schreiben sei nicht so schwer — das könne ein jeder, der ein wenig Erfahrung und einige Kenntnis der Sprache und des Stils besitze. Daß fast jeder Roman eine obligate Liebesgeschichte in einer Weise behandelt, als ob die Liebe den ganzen Lebensinhalt eines Menschen bilde — das wollen wir hingehen lassen; daß aber Kriminalfälle, heimliche Morde, Unter-

schlagungen, Wechselfälschungen, Verführung, Ehebruch den Hauptinhalt so vieler Romane bilden, das kann vom Standpunkt der Aesthetik nur streng verurteilt werden. Ist denn das Leben wirklich so arm an bedeutenden Begebenheiten, an tragischen Konflikten, an komischen Verwicklungen, daß immer und immer wieder zu solchen niedrigen Stoffen gegriffen werden muß?

In der Tat, vergleicht man jene Romane mit den Schelmen- und sog. moralischen Romanen des 18. Jahrhunderts, so läßt sich in der Stoffwahl ein Fortschritt kaum konstatieren. Als der englische Familienroman auch nach Deutschland importiert wurde, machten es die deutschen Nachahmer, wie sie es immer in solchen Fällen tun: anstatt sich innerhalb der von Richardson streng beachteten sittlichen Grenze zu halten, gingen sie weit darüber hinaus. Richardson hatte in zwei Romanen die Künste der Verführung ausführlich zur Darstellung gebracht, und in einem den Verführer, im anderen die Unschuld triumphieren lassen. In Deutschland fielen Hennes, die Laroche, Schummel, Wezel u. a. begierig über die neue Stoffquelle her. Bald gab es denn in Wezels und Schummels Romanen nicht mehr bloß eine, sondern gar zwei, drei Verführungen, nebst anderen erbaulichen Sachen. Die arme Sophie von Sternheim in dem Romane der Laroche wird von ihrem Verführer sogar in einen Turm geworfen und erst sterbend entlassen. In Wezels „Belphegor" treibt sich der Held stets in der Gesellschaft gemeiner Frauenzimmer herum. Besonders hervorragend in schmutziger Stoffwahl war der spätere Julius von Voß, dessen Romane sich auch nur auszüglich kaum erzählen lassen. Grundzug aller dieser Romane ist eine erschreckende Natürlichkeit, mit Behagen wühlt der Dichter in einem stinkenden Pfuhle, zeigt mit lächelnder Miene die Entehrung der Unschuld und deckt die widernatürlichsten Verhältnisse auf.

Ganz so schlimm waren die späteren Romane freilich nicht, wenigstens scheinen sie nicht so schlimm zu sein. Denn die Dichter führen uns das Verbrechen nicht mehr in seiner ganzen Nacktheit vor, sondern umhängen es mit bunten Lappen. Allerdings nicht so dicht, daß nicht bei jeder Bewegung das dürre Skelett zum Vorschein käme. Nehmen wir einmal Gutzkows „Ritter vom Geiste", eine Dichtung, der niemand hohe Bedeutung abstreiten wird. Mit was für Personen haben wir es da zu tun? Mit einem aus

einem Ehebruch entsprossenen Prinzen; mit einem unehelichen Vagabunden; mit der unnatürlichen hochadeligen Mutter dieses jungen Mannes; mit einem schönen, schon im 14. Jahre verführten Mädchen; mit einem geistreichen, aber schurkischen Advokaten usw. Und die Begebenheiten? Dankmar sucht seinen Schatz und gelangt dadurch in allerlei abenteuerliche Verhältnisse. Hackert sucht seine Mutter, und diese weiß ihn fern zu halten; verschiedene Personen stiften einen Bund, dessen mysteriöses Aussehen schließlich lächerlich wird. Temmes Romane spielen sämtlich in hohen und niederen Verbrecherkreisen. Königs preisgekrönter Roman „Durch Kampf zum Sieg" bewegt sich in derselben Sphäre, zahlreicher anderer nicht zu gedenken.

Einige sonst ganz hervorragende Romane drehen sich um unbedeutende Ereignisse. Gutzkow behandelt im „Zauberer von Rom" eine Erbschaftsgeschichte. In Freytags „Verlorener Handschrift" sucht ein Gelehrter die schmerzlich vermißten, verloren gegangenen Kapitel aus Tacitus.

Unzählbar sind die Romane, denen einzig und allein eine Liebesgeschichte zugrunde liegt. Namentlich die französische Literatur ist daran sehr reich und sie hat auch die meisten anderen Literaturen dadurch beeinflußt.

Die Liebe in den französischen Romanen läßt sich in verschiedene Arten einteilen. Die einfache, vernünftige Liebe wird nur selten geschildert; man findet sie meist nur in den „romans honnêtes", die den jungen Mädchen geschenkt werden und wohl auch zuweilen in Familien, wo altväterliche Sitten sich erhalten haben, vorgelesen werden. Die außereheliche Liebe nimmt bei keiner anderen Nation einen so breiten Raum in der Literatur ein, wie bei der französischen. Was haben wir seit Prévosts Manon Lescaut nicht schon alle möglichen Verhältnisse vorgeführt bekommen! Der Variationen gibt es ja eine ganze Reihe: von den Liebenden ist er verheiratet, sie nicht, oder sie ist verheiratet und er ist ledig; oder beide sind verheiratet (d. h. er und sie, aber nicht miteinander) oder beide sind ledig und lieben sich doch. Und innerhalb dieser Verhältnisse selbst muß man dann wieder unterscheiden: bei dem einen wie bei dem andern Teil die erste Liebe, die zweite Liebe, die dritte usw. (manche bringen es ja auf eine ziemlich hohe Zahl). Wenn man dann noch die Verschiedenheit der Stände, des Alters, der Temperamente usw. un-

terscheidet, so ist es begreiflich, daß es an Stoff nicht fehlt. Aber alles hat seine Grenzen, und so nehmen auch jene Liebesverhältnisse einmal ein Ende. Deshalb legt man so viele französische Romane aus der Hand mit dem Bewußtsein, eigentlich seine Zeit verloren zu haben, weil man dieselbe Geschichte in einer etwas anderen Form schon früher einmal gelesen hat.

Aber unerschöpflich scheint das Liebesthema doch zu sein, wenn man bedenkt, daß auch die eheliche Liebe zu mancherlei Variationen Anlaß gibt: beide lieben sich oder beide lieben sich nicht; er liebt sie, aber sie liebt ihn nicht; sie liebt ihn, aber er liebt sie nicht und damit kommen wir wieder zu der außerehelichen Liebe; er hat eine Maitresse und sie hat einen Geliebten, oder nur er hat eine Maitresse oder nur sie hat einen Geliebten usw. Die „Ehe zu drei" bot lange Zeit den Roman- und Theaterdichtern eine reiche Fülle von Stoff, aber bald gehörte auch dieses Verhältnis zum alten Genre, und da kamen die Geschichten an die Reihe, in denen er seiner Maitresse untreu wird oder die Maitresse ihm. Da zählte der Gatte oder die Gattin nicht mehr mit, da wurden nur die Liebesschmerzen der verlassenen Maitresse oder des verlassenen Liebhabers geschildert.

Das konnte natürlich auch nicht immer dauern, und da kamen denn die Romandichter noch auf andere Verhältnisse, die in dem vorhergehend skizzierten Schema noch nicht enthalten sind. Daß ein Mann ein Mädchen liebt und dann die Mutter heiratet, weil er die Tochter nicht kriegt, kommt zwar in Schwänken vor, aber in Romanen ist das nicht gut plausibel zu machen. Eher geht es schon, daß er die Mutter liebt und die Tochter heiratet. Das ist z. B. das Thema, das Paul Bourget in seinem Roman „Le Fantôme" behandelt. Malclerc hatte ein Verhältnis mit Antoinette Duvernay gehabt, und als diese frühzeitig infolge eines Unfalls starb, heiratete er deren Tochter Eveline. Die Heirat scheint glücklich zu werden, wenigstens ist Eveline glücklich, aber bald erwachsen in ihm Bedenken und Gewissensbisse. Er hat sie nur geheiratet, weil sie das Ebenbild ihrer Mutter ist, die er geliebt hatte, und das Bild der Verstorbenen ist es, das ihm wie ein Phantom erscheint und sich zwischen ihn und seine Frau drängt und ihr harmonisches Verhältnis stört. Er wird trübsinnig und greift zum Revolver, aber seine Frau überrascht ihn und verhindert ihn, sich zu entleiben. Den wahren Grund seiner

Stimmung verheimlicht er ihr, aber einem alten väterlichen Freunde seiner Frau schüttet er sein Herz aus. Er vertraut ihm auch Auszüge aus seinem Tagebuch an, in dem er seine frühere Liebe und seinen jetzigen Zustand, all seine Gewissensbisse und seine Ratlosigkeit geschildert hat. Diese Tagebuchblätter fallen seiner Frau durch einen Zufall in die Hände, und so erfährt sie alles. Aber die vorhergegangene schwere Krisis, ihre aufrichtige Liebe zu ihrem Manne und die Geburt eines Sohnes tragen dazu bei, sie versöhnlich zu stimmen. Sie ergiebt sich in ihr Schicksal, und auch er fühlt sich jetzt erleichtert, da das drückende Geheimnis von seinem Herzen genommen ist. Beide wollen vergessen und neu aufleben.

Damit schließt der Roman anscheinend ganz versöhnlich. Aber haben wir eine sichere Bürgschaft, daß jetzt das eheliche Verhältnis ungetrübt bleiben wird? Die Hoffnung könnte sich hier, wie so oft im Leben, als trügerisch erweisen, und man könnte einen ganzen Roman noch da anschließen, wo Bourget aufgehört hat. Wer weiß, ob er nicht selbst nach Jahren das neue Leben schildern wird, das das Paar jetzt beginnt?

Das Thema ist übrigens nicht neu. Daß jemand eine Frau liebt und deren Tochter heiratet, haben uns schon Balzac, Feuillet, Maupassant und andere erzählt, aber Bourget weiß der Sache doch eine neue Seite abzugewinnen, und das ist das pathologische Element. Malclercs Liebe ist eine Abart der krankhaften Liebe (amour morbide), wie sie den Aerzten in den verschiedensten Formen wohl bekannt ist. Bei einem solchen Zustand kann nur ein fester Wille heilend wirken, und da wir diesen bei Malclerc voraussetzen, ist wenigstens die Möglichkeit einer Heilung einigermaßen vorhanden.

Der Roman ist ziemlich arm an Handlung. Bourget, der Meister des modernen analytischen Romans, hat auch hier wieder eine psychologische Studie in Romanform geschrieben. Die technische Anordnung des Stoffes ist ziemlich eigenartig. Wir erfahren zuerst, wie Philipp d'Andiguier, ein berühmter Sammler, sich vergeblich zuerst in Antoinette verliebt, und nun erwartet man, er werde trotz seines Alters später die Tochter heiraten, die er auch liebt, aber er beschränkt sich darauf, die Rolle eines väterlichen Freundes zu spielen. Den größten Teil des Bandes nehmen die erwähnten Auszüge aus dem Tagebuch Malclercs

ein. Dieses Mittel, Seelenzustände zu analysieren, ist aber schon etwas abgenutzt. Malclerc schriftstellert zwar, aber wer hat heutzutage noch Zeit und Lust, alle seine Gedanken und Eindrücke so genau niederzuschreiben, wie er das tun soll? Und daß er diese Tagebuchblätter noch aufbewahrt, nachdem er die Tochter geheiratet, scheint uns auch nicht gerade wahrscheinlich zu sein, denn da müßte die junge Mme. Malclerc eine viel weniger neugierige Evastochter sein als manche andere Frau, die solche Tagebuchblätter schon bald entdeckt hätte.

Doch das nur nebenbei. Kehren wir zu unserem Thema zurück.

In Frankreich wie in Deutschland gibt es Schriftsteller und Schriftstellerinnen, in deren Erzählungen sich alles um das Geschlechtliche dreht. Dieses ist der Punkt, von dem die Phantasie der Autoren sich nicht zu entfernen vermag, und auf den die Phantasie der Leser immer wieder hingedrängt wird. Dagegen ist ganz energisch anzukämpfen, und es ist, wie Adolf Bartels*) mit Recht betont, für uns keineswegs ein Milderungsgrund, wenn die geschlechtlichen Dinge einigermaßen dezent geschildert werden. Schlimm genug, daß sich das für die schreibenden Frauen nicht von selbst versteht. Was wir bekämpfen, ist das Hervorzerren des geschlechtlichen Moments im allgemeinen ohne innere Notwendigkeit. Daß Judith dem Holofernes als Weib und nicht als bloße „Heldin" entgegentreten mußte, und daß Maria Magdalenens Fehltritt die notwendige Voraussetzung ihres tragischen Marterganges war, begreifen wir recht wohl, aber wir sehen nicht ein, weshalb nun jede Bauerndirne zur Maria Magdalena erhoben werden muß, und noch weniger haben wir ein Interesse an den Leiden der geschlechtlichen Unbefriedigung bei den gebildeten Mädchen. Alle diese „Geschlechtskunst" geht aus überreizter Phantasie hervor, und wenn sie auch nicht spekuliert, so dient sie doch der Spekulation. Das, und daß sie verantwortlich sind, sollten sich unsere Autoren und Autorinnen endlich einmal selber sagen. Oder hält beispielsweise Klara Viebig es für zufällig, wenn ihr „Weiberdorf" in kurzer Frist elf Auflagen erlebt hat, während ihre anderen Werke es meist nur zu drei oder vier gebracht haben?

*) Deutsche Heimat. 4. Jahrgang. 1900/1901. Heft 47. S. 663 f.

Ein echter Dichter beschränkt sich nicht auf Liebesgeschichten. Es gibt eine Menge anderer interessanter Stoffe auf der Welt, die einer dichterischen Behandlung würdig sind, als die Liebe. Sogar Bleibtreu sagt in seiner „Revolution der Literatur“ (S. 36): „Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgier, gemeine Eitelkeit, Geiz und Geldgier sind genau ebenso starke Leidenschaften wie die Liebe. Freundschaft und Kameradschaft sind bei manchem sogar mächtiger entwickelt; ferner sind religiöser Fanatismus, Freiheitsliebe, Patriotismus, Philantropie usw., also die rein idealen Regungen im Menschen besserer Art, mindestens ebenso stark einwirkend. Es ist also evident unrealistisch, in der Poesie fortwährend auf der einen Saite herumzuharfen.“

Die Schriftsteller spekulieren viel zu sehr auf die krankhaften Neigungen der Großstädter, wie wenn diese die Mehrheit der Nation ausmachten. Sie vergessen nur zu sehr das Höhere, für das sich der gesunde oder doch weniger verdorbene Teil der Menschheit erfreulicherweise noch interessiert.

Fritz Lienhard sagt in seinen „Neuen Idealen“*): „Im Mittelpunkt alles geistigen und künstlerischen Lebens steht auch für mich der Mensch, immer wieder der Mensch, dies herrlichste Gottesgeschöpf, dieser Edelkrystall, worin sich tausendfältig und wunderbar die Sonne Gottes spiegelt. Und die Städte werden wir nicht mehr verlassen, um in Dörfern uns auszubreiten,**) das Reich werden wir nicht mehr aufgeben, um zu traulichem Landschaftswesen zurückzukehren, unsere psychologischen Erkenntnisse werden wir nicht vergessen, um zu den Schemen und Gestalten mittels der äußeren Sinne zurückkehren: — nein, auch hier gilt es, zu ergänzen, zu erweitern, gilt es, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen. Ich meine: Lassen wir die Stadtliteratur ihre Problem-Romane und Stuben- oder Salonstücke weiterbauen, sie haben ihr Publikum von gleicher Gemütsanlage und mögen daher auch ihre Dichter haben. Laßt

*) G. H. Meyer, Leipzig. 1901. S. 215 f.

**) „Die Städte sind das Grab des Menschengeschlechts“, hat vor hundert Jahren Rousseau mit der Uebertreibung jener revolutionären Epoche behauptet. Und der Wunsch „Rückkehr zur Natur“ ging damals in tausend Ausstrahlungen durch Europa, von Pestalozzi bis Herder und tief hinein in unsere litterarische Sturm- und Drangperiode.

uns endlich positiv sein! Aber eben darum laßt uns nicht übersehen, daß es Tausende von Herzen gibt, die anders in die Welt hinausfühlen, denen ein verlorener grüner Baum in einer Straßenecke mehr sagt, als der prunkvollste Sternplatz mit seinen geometrisch geordneten Ziersträuchern: Menschen von Phantasie, Menschen von Gemüt, Menschen mit Kinderherzen und Manneswillen, Menschen voll Fabulierungsfreude und Verklärungskraft. Was sollen die mit euren ewigen Ehebruchsproblemen und derlei Hauskreuz? Die Welt ist weit, unendlich weit — außerhalb der vier Wände; und eine Menschenseele ist weit, unendlich weit — außerhalb der jeweiligen Verstimmung, die ihr just bedichtet und dramatisiert und über deren Aschgrau ihr nicht hinauskommt."

Auf die Frage: Bedarf der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit der der Maler, der Bildhauer eines solchen bedürfen? antwortet Spielhagen*) nach seiner Erfahrung aus bester Ueberzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter als einem Seelenmaler, als einem Bildner des inneren Menschen, kann natürlich die äußere Aehnlichkeit nicht genügen; das Modell muß auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Zu allen Zeiten sind in den Romanen — auch abgesehen von den historischen — Modelle benutzt worden, so z. B. von Goethe in seinem „Werther" und in den „Wahlverwandtschaften", von Alphonse Daudet in seinem „Numa Roumestan", in „Port-Tarascon" usw.**) Dieses Recht kann keinem Schriftsteller abgesprochen werden, sofern im übrigen sein Werk den dichterischen Anforderungen entspricht und er nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt gerät. Es ist schon häufig vorgekommen, daß Schlüsselromane den Gegenstand gerichtlicher Klagen bildeten. Allerdings

*) Beiträge, S. 19.

**) Ueber die Urbilder bekannter Reutergestalten vgl.: Gustav Raatz, Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Wismar, Hinstorff, 1895. — Carus Sterne, Poesie und Wirklichkeit bei Fritz Reuter im Sinne innerer Bedingtheit von Physiognomie und Charakter. Magazin für Literatur. 64. Jahrg. (1895). Nr. 4. Sp. 97—104.

handelte es sich dabei in der Regel um Machwerke, die auf die Sensationslüsternheit des Publikums berechnet waren und gar keinen literarischen Wert besaßen.

Prozeßberichte und vermischte Nachrichten der Tagespresse haben schon manchem Schriftsteller einen Romanstoff geliefert; oft geben sie auch nur einen Anhaltspunkt ab, eine Anregung zu einem verwandten Stoff, sodaß es später oft ganz unmöglich ist, dies festzustellen, ganz abgesehen davon, daß heutzutage kein Mensch mehr die ungeheure Masse des Gedruckten übersehen kann.

Es kann niemand verwehrt werden, ein Ereignis zu einer dichterischen Ausarbeitung zu benutzen — natürlich immer vorausgesetzt, daß er die Bedingungen erfüllt, die man an ein dichterisches Werk stellen muß. Benutzt er ein Ereignis, das in irgend einer Weise zu seiner Kenntnis gelangt ist, so wird er doch häufig aus inneren wie aus äußeren Gründen gezwungen sein, die Handlung an einen anderen Ort, als wo der Vorgang sich abgespielt hat, zu verlegen, die Personen zu verändern, neue Figuren hinzuzukomponieren usw.

Kriminal-Erzählungen sind berechtigt, wenn sie der psychologischen Darstellung menschlicher Schuld und menschlicher Irrungen gewidmet sind. Wertlos oder sogar schädlich sind sie dagegen, wenn sie lediglich der Sensationslust dienen.

Auf der niedersten Stufe der Stoffwahl stehen die Kolportageromane, die ihres ungeheuren Einflusses wegen wohl eine eingehendere Besprechung verdienen. Der Kolportageroman ist ein Kind der Zeit im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ist die Zeit eine politisch, religiös oder sozial bewegte, so hält er reiche Ernte. Er greift überhaupt nur zu Ereignissen, die irgendwie Sensation erregen. So rief die Krakauer Klosteraffaire im Jahre 1870 eine Menge dieser Lieferungswerke hervor, die über die grauenerregenden Schandtaten (!) der Nonnen in haarsträubender Weise berichteten. Im selben Jahre und im folgenden erschienen aus Anlaß des deutsch-französischen Krieges „Die Hyänen des Schlachtfeldes“, „Napoleon“, „Eugenie“ usw. Als im Jahre 1872 die Jesuiten aus dem deutschen Reiche verwiesen wurden, da hatten die Pitaval und Konsorten nichts eiligeres zu tun, als diese Maßregel der Regierung auch dichterisch zu motivieren. Später trieben sich die „Romandichter“ auf

Spaniens romantischem Boden und am goldenen Horn herum, suchten auch in die Geheimnisse des Börsenschwindels einzudringen. Die Katastrophe von Schloß Berg, das Drama von Meyerling, sind in Dutzenden von Kolportageromanen behandelt worden, gerade wie der Hauptmann Dreyfus und sein „todesmutiger Verteidiger" Zola, der „Millionenräuber Grünenthal" in neuerer Zeit in Zehnpfennigheften ausgeschlachtet wurden. Ueber den König Ludwig von Bayern erschienen 13, auf den Tod des Kronprinzen Rudolf entfielen 22 solcher Machwerke, und über Johann Orth wurden 5 sensationelle Romane veröffentlicht, bevor man auch nur etwas Sicheres über die Schicksale des verschollenen Erzherzogs erfahren haben konnte. Die Ermordung der Kaiserin von Oesterreich, des serbischen Königspaares usw. sind natürlich ebenfalls sofort in Kolportageromanen bearbeitet worden. Fehlen weltgeschichtliche Ereignisse, so wählt man Giftmorde, großartige Diebstähle und Raubmorde, Entführungen, Liebesabenteuer, die Geheimnisse der Weltstädte u. s. w. Den ungefähren Inhalt dieser Romane ergeben schon die Titel: Die Gräber der Geächteten; das Totenopfer der Sonnenkönigin; die Mörderin aus Wollust; die Rache des Scheintoten; Abenteuer dreier Schönheiten; die Rächer der Nacht; die Totenglocke usw.

Trotz der hochtrabenden Ankündigungen sind die Kolportageromane durchaus minderwertige, zum Teil sogar direkt schädliche Erzeugnisse. „Die meisten Kolportageromane, sagt Dr. Fränkel, haben die Taten großer Verbrecher und Verbrecherinnen zum Gegenstand und deren Verherrlichung zur Aufgabe. Der Held ist in der Regel durch die Schuld der „Gesellschaft", insbesondere durch ungerechte Vorgesetzte, philiströse Arbeitgeber, beschränkte Eltern in die Bahn des Verbrechens getrieben worden und betätigt nun seine von Hause aus groß angelegte Natur durch die meisterhafte Vorbereitung und ebenso kühne wie geniale Ausführung seiner Einbrüche, Bankberaubungen und ähnlichen Leistungen. Dabei handelt es sich eigentlich um eine Art von ausgleichender Gerechtigkeit, denn der edle Räuber nimmt natürlich den Reichen und gibt den Armen, er ist außerordentlich wohltätig. Nach diesem Schema sind die fraglichen Erzählungen mit wenigen Ausnahmen gearbeitet: der Kolportageroman erweckt Mitgefühl und Bewunderung für den Verbrecher und wird so zur Schule des Verbrechens. Und dieses Gift hat, dank der

rührigen Tätigkeit der Kolportage, ein ungeheure, täglich wachsende Ausbreitung erlangt. In den Hütten der Armut, in den Arbeiterwohnungen, in den Familien der kleinen Handwerker, überall finden wir die bunten Hefte, deren äußere Erscheinung für den gebildeten Geschmack ebenso widerwärtig ist wie der Inhalt.“ *).

Man kann nicht bestreiten, daß die liebevolle Hinwendung der neueren Zeit zur Natur und zur Naturtreue in sich gerechtfertigt und für die Kunst einen Gewinn bedeutet, aber manche Künstler und Schriftsteller haben leider nicht dort inne gehalten, wo die Kunst selbst Einsprache erheben mußte. — Unter dem Namen Realismus und Naturalismus **) hat man das Häßliche und Gemeine ganz einseitig geschildert.

---

*) Näheres über diese Literatur findet man in der Abhandlung: Der Massenvertrieb der Volksliteratur. Von Tony Kellen. Preußische Jahrbücher. Band 98 (1899), Heft 1. S. 79—103.

**) Von der Literatur über Realismus und Naturalismus seien vorerst die kritischen Werke Emile Zolas erwähnt: Mes Haines (1866); Le Roman Expérimental (1880); Documents littéraires (1882); Une campagne 1880–81 (1882); Les romanciers naturalistes (1890). Paris, Charpentier. — Man vergl. auch die folgenden Schriften: Emile Zola, par Guy de Maupassant. Paris, Quantin (1881) (Célébrités contemporaines). — Emile Zola, par Paul Alexis. Paris, Charpentier, 1882. — Dr. Jan ten Brink, Emile Zola und seine Werke. Autorisierte Uebersetzung von Prof. H. G. Rahstede. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1887. — Louis Desprez, L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884. — Ferdinand Brunetière, Le roman naturaliste. Ouvrage couronné par l'Académie française. Paris, Calmann Lévy, 1883. Dieses Werk enthält eine scharfe Auseinandersetzung mit den französischen Naturalisten, deren Uebertreibungen darin scharf gegeißelt werden. Das Buch ist noch heute lesenswert, obschon es lediglich Kampfschrift ist und der Verfasser zuweilen ungerecht ist. – Les malfaiteurs littéraires, par le P. Etienne Cornut, S. J. Paris, Retaux et fils. 1892. — Karl Bleibtreu, Revolution der Literatur, 3. Auflage. Leipzig, Wilhelm Friedrich o. J. — Leo Berg, Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München, M. Pössl, 1892. — Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich, J. Schabelitz 1890; Die Ueberwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden, E. Pierson 1891. — Dr. Fr. Klincksieck, Zur Entwickelungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Marburg,

Unter Realismus versteht man „diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolkenkuckucksheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst inne hält.“*)

Man sagt zwar: „Die Natur kann nicht unsittlich und kein Teil der Natur kann schmutzig sein, wenn man ihn als das notwendige Produkt einer natürlichen Entwickelung betrachtet.“**) Für den Roman sind aber die Gesetze der Aesthetik maßgebend, nicht die der Physiologie. Was in der wissenschaftlichen, speziell der medizinischen Literatur als etwas Natürliches erscheint, kann in der Belletristik sehr wohl anstößig erscheinen, ganz abgesehen davon, daß die schöne Literatur nicht den Zweck hat, alles Häßliche und Gemeine zu schildern, alles das zu enthüllen, was die gesittete Menschheit zu verdecken pflegt.

„Zwischen dem ästhetischen Gebiet des Romans und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität, und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwickelung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind.“***)

Allerdings verträgt von allen Künsten die Dichtkunst das Häßliche noch am leichtesten, weil sie die Mittel hat, die ästhetische Dissonanz in Harmonie aufzulösen, aber es gibt häßliche Erscheinungen, die ihrer Natur nach nun einmal nicht Gegenstand einer künstlerischen Darstellung sein können.

N. G. Elwert, 1891. — Alfred Fried, Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung. Wien, Franz Deuticke, 1890. — Alexander Lauenstein und Kurt Grottewitz, Sonnenaufgang! Die Zukunftsbahnen der neuen Dichtung. Leipzig, Karl Reißner, 1890.

*) Karl Bleibtreu, a. a. O., S. 30.

**) Konrad Alberti, Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung. Hamburg, Verlagsanstalt, 1889. S. 23.

***) H. Mielke, a. a. O. S. 8.

Mit Recht sagt Eugen Wolff: „Der Optimismus leugnet durchaus nicht das Dasein des Häßlichen und Schlechten; er widerspricht nur der Auffassung des Häßlichen und Schlechten als der weltbewegenden Mächte. Aber auch in Einzelzügen wird der Dichter nicht das Häßliche lüstern suchen, er wird es nur anwenden, wo es sich als notwendiges Glied des Gesamtmechanismus uns aufdrängt, am unbedenklichsten, wo es gerade zur Erhöhung des ästhetischen Gesamteindrucks beiträgt. Nur nach dieser Richtung hin liegt der hohe Gewinn, den ein künstlerischer Naturalismus der Dichtung bringen kann."

G. Gietmann*) sagt: „Die neue Kunst hat unter dem Einfluß des Impressionismus und Naturalismus vielfach versucht, die Schönheit als für die Kunst gleichgültig hinzustellen und der Häßlichkeit einen selbständigen Reiz abzugewinnen. Aber die belle laideur kann nur derjenige anpreisen, dem das Pikante, d. h. lebhaft anregende, der prickelnde Nervenreiz über das Bedeutende, Erhebende und wirklich Erquickende geht. Solange aber die Kunst Herz und Sinn harmonisch befriedigen, veredeln und zur Liebe des Höchsten und Besten stimmen soll, kann die Darstellung des Häßlichen nur als Durchgangspunkt zum Schönen (der hinkende Vulkan im 1. Buche der Ilias) oder höchstens als charakteristisches (Richard III.) Verwendung finden. Es muß als Gegenbild der Schönheit dienen (wie in der Komödie) oder als spärliche Würze derselben (wie im Epos), jedenfalls aber auf irgend eine Weise aufgehoben werden, sodaß es das Böse will und doch das Gute schafft. Das geradezu Häßliche leitet seine Berechtigung zum Teil von dem Wert der Charakteristik, mehr aber von der Kontrastwirkung ab. Wirksame Gegensätze, die gegeneinander abstechen, heben sich wechselweise, wie Weiß und Schwarz unter den Farben. Die Schönheit gewinnt also durch den Abstich des Häßlichen in ihrer Nähe."

Es ist merkwürdig, daß Zola, der sich in seinem „Roman expérimental" in allem auf Claude Bernard („Introduction à l'étude de la médecine expérimentale") beruft, die Ansichten dieses berühmten Gelehrten über die Literatur nicht teilt.**) Claude Bernard sagt nämlich: „In den Künsten und in der

*) G. Gietmann S. J., Allgemeine Aesthetik. Freiburg, Herder, 1899. S. 194, 197.

**) Le Roman expérimental. S. 48.

Literatur beherrscht die Persönlichkeit alles. Es handelt sich da um eine spontane Schöpfung des Geistes, und dies hat nichts mehr gemein mit der Feststellung der natürlichen Phänomene, bei denen unser Geist nichts erfinden darf."

Zola will an dem Menschen operieren wie der Physiologe, aber während dieser eine wirkliche Unterlage hat, ist der Romandichter lediglich auf Beobachtungen und Hypothesen angewiesen*). Man kann denn auch die Theorie vom Experimentalroman als abgetan betrachten.

Da jede Dichtung auf Phantasie beruht oder wenigstens mit Hülfe der Phantasie zu stande kommt, so mußten die Realisten einen Kampf gegen die in ihnen arbeitende, drängende Phantasie durchmachen, und mehr als einer suchte die Ertötung der Phantasie gewaltsam zu erstreben.

Wir wollen im übrigen gar nicht leugnen, daß „der realistische Roman zuweilen das Glück hat, aus den Tiefen der Gesellschaft, in denen er mit Vorliebe verweilt, von Zeit zu Zeit irgend eine kostbare psychologische Wahrheit herauszufischen",**) und vor allem, daß er das Verdienst hat, dem vorworrenen Romantismus ein Ende bereitet zu haben und eine Kunstform geschaffen zu haben, die, richtig angewandt, ganz dem Geiste der modernen Zeit entspricht.***)

Daß die realistischen und naturalistischen Romane ihren buchhändlerischen Erfolg zum großen Teil nur ihrem pikanten oder krassen Inhalt zu verdanken haben, wird heutzutage wohl niemand mehr leugnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß

---

*) Zola ist übrigens nicht der Erfinder des Naturalismus; hundert Jahre früher hat Restif de la Bretonne naturalistische Romane geschrieben, die so sehr der Wirklichkeit abgelauscht waren, daß er die Personen sogar mit ihrem wirklichen Namen und ihrer Adresse bezeichnete, auch wirkliche Liebesbriefe abdruckte u. dergl. mehr.

**) Brunetière, S. 33 f.

***) Man hat bisher unsers Wissens eine Kundgebung Zolas nicht beachtet, in der er selbst zugibt, daß seine Werke „abstoßend, gemein, abscheulich" sind, daß dies aber mit dem Naturalismus an und für sich nichts zu tun habe, da er nicht so eingebildet sei, eine ganze Literatur verkörpern zu wollen. Die überspannte lyrische Periode des Romantismus mußte nach ihm zu der positiven Periode des Naturalismus führen. (Vgl. „Une campagne 1880—81", S. 135.)

die Verfasser immer auf die Lüsternheit der Menge spekuliert haben.

Wenn ein realistischer Romandichter die verderblichen Folgen des Lasters dem Leser vorführt, so kann dies sogar einen nachhaltigeren Eindruck auf ihn machen, als eine mit moralischen Lehren durchsetzte mangelhafte Schilderung. Im Assommoir, in Germinie Lacerteux, in La fille Elisa wohnt der Leser der Strafe der Natur bei. Was uns aber in den Werken dieser Art verletzt, kommt nicht von der Poetik des Romans her, sondern von dem schlechten Geschmack des Schriftstellers, und sehr häufig von seiner Vorliebe für moralisch minderwertige und abnorme Personen.*)

Die modernen pathologischen Studien haben in der Tat nicht immer einen günstigen Einfluß auf die Literatur ausgeübt.

Edmond de Goncourt meint, die Leser sollten sich nicht beklagen über die Aufregung, die ihnen die Lektüre der Werke mit ihrer „brutalen Wirklichkeit" verursacht, da die Verfasser noch viel mehr darunter zu leiden haben, ja wochenlang krank seien nach der mühevollen Geburt ihres Werkes.**) Aber ist es denn nötig, immer Häßliches und Gemeines zu schildern, sich so in pathologische Erscheinungen zu vertiefen, daß der Verfasser ebenso wie der Leser in eine ungemütliche, zuweilen geradezu krankhafte Stimmung gerät?

Es wäre unsinnig, das Postulat aufzustellen, daß Krankheiten des Körpers oder der Seele, mit welch letzterem Ausdruck man halb mit Recht, halb mit Unrecht das Verbrechen hat charakterisieren wollen, niemals Gegenstand dichterischer Behandlung im Roman oder Schauspiel sein dürften. Nicht allein als historische Zufälligkeiten haben beide ihr Anrecht in Dichtwerken, sie können zweifellos auch selbst Fundament und Substrat des gesamten Werkes sein, sein Rückgrat bilden.***)

---

*) Lucien Arréat, La morale dans le drame, l'épopée et le roman. 2e édition. Paris, Alcan, 1889, S. 116.

**) Edmond et Jules de Goncourt, Préfaces et manifestes littéraires. Paris, Charpentier, 1888. S. 57 f.

***) Fritz Friedmann, Verbrechen und Krankheit im Roman und auf der Bühne. Berlin, Paul Wiesenthal, 1889. S. 7.

Wenn uns aber in den naturalistischen Romanen fast nur unsittliche Weiber und perverse Männer vorgeführt werden, so kann man mit Recht darauf antworten: „Jeder etwa vorhandene höhere Zweck, sofern man darunter nicht die kindische Manie verstehen sollte, dem gefallenen Weibe unberechtigt die Märtyrerkrone aufzusetzen, ist mit einem Geschick verhüllt, daß man ihn nicht einmal ahnen kann. Die Mittel sind, wenn es solche nur sein sollen, in einer Weise liebevoll geschildert und mit dem unsäglichsten Raffinement des Lüstlings ins helle Tageslicht gerückt, daß es der eminentesten und geläutertsten Lebenserfahrung des Greises bedürfte, sich der Fußangeln zu erwehren, die der Schriftsteller der Wahrheit, der Ehre und dem Glauben an die Ideale des menschlichen Geschlechts legt."

Man darf dem Romane gewiß nicht das Recht absprechen, auch niedere Stoffe in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, denn er hat ja die Aufgabe der Menschheit ihren vollkommenen Ausdruck zu geben. Wenn der Dichter aber gemeine Begebenheiten zum H a u p t i n h a l t seines Romans macht, und wenn alles Geschehende im Roman sich nur auf diese bezieht, so muß gegen einen solchen Mißbrauch der Dichtkunst Protest eingelegt werden. Man lasse solche Vorfälle dem „neuen Pitaval" zur Bearbeitung und suche nach anderen Stoffen, oder aber man veredle diesen Stoff in einer Weise, daß er seiner ursprünglichen Sphäre entrückt wird. Wir erinnern hier an H. Kurz, der einen kriminalistischen Stoff zu dichterischer Bedeutung emporgehoben hat. Der Held im „Sonnenwirt" ist nach den Akten ein vollendeter Bösewicht — in Kurz' Darstellung erscheint er in hoch tragischer Beleuchtung. Vergleiche man ferner den Bericht von Schiller mit dem Romane von Kurz. Schillers Held ist häßlich, sinnlich, ohne echte Liebe, ohne Eltern. Kurz wendet alles in das Gegenteil und erreicht dadurch wahrhaft dichterische Wirkungen. Welche Konflikte ruft er in der Seele des Helden nicht schon dadurch hervor, daß er ihm eine treue Liebe gibt und daß sein Vater diese nicht billigt! Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein" ist ein Verbrecher — aber was für einer? Er ist ein Verbrecher, dessen Vergehen von dem Schwurgerichte nicht bestraft werden kann. Er hat ein Verbrechen an der Menschheit begangen; er hat mit seinen Mitmenschen Handel getrieben — dagegen gibt es in Europa keine

Gesetze, wohl aber hat die Gesellschaft es in der Hand, einen solchen Menschen zu bestrafen, und ihr allein hat Auerbach das Urteil überlassen. Kleists Kohlhaas ist ebenfalls ein Mensch, dessen Vergehen nicht nach dem Paragraphen des Strafgesetzbuches beurteilt sein wollen. Wir bewegen uns in einer ganz andern Sphäre, als in der des Verbrechens.

An sich unbedeutende Stoffe muß der Dichter zu heben suchen.

Freytag schildert in „Soll und Haben" nicht, wie es so nahe lag, die Jagd nach Besitz, sondern das Glück einer allseitig geordneten Tätigkeit. Umsichtiges Streben erhält den Menschen aufrecht, die Geldgier ruiniert ihn. Der Freiherr in seinen krankhaften Bestrebungen, Veitel Itzig in seiner hinterlistigen Benutzung menschlicher Schwäche, beide gehen unter; die Revolution des arbeitsscheuen slavischen Volksstammes wird niedergeworfen — aber Anton, Fink und Schröter bleiben oben, und Deutsche sind es, die die polnische Insurrektion erfolgreich bekämpfen.

Der Stoff soll bedeutend sein. „Bedeutend insofern, als in demselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist."*)

Wir halten daran fest, daß Wahrheit **und** Dichtung unlösliche Bestandteile wahrhafter Poesie sind, und daß diese aufhört, wo an ihre Stelle als einziger Inhalt nackte Wirklichkeit tritt. Denn die Schilderung der Wirklichkeit, die sich Selbstzweck ist, entbehrt — und böte sie auch die größte Wahrheit — der dichterischen Weihe: das Kunstwerk sinkt zum bloßen Konterfei der Natur herab; es sagt sich von der Behandlung hoher geistiger und sittlicher Fragen und Ideen los und verliert die Fähigkeit, ästhetisch zu wirken. Auf die Wirkung aber kommt alles an; sie allein bietet den Maßstab für jegliches Kunstgebilde.**)

Wie weit aber darf der Dichter in der Schilderung gewisser Gegenstände und Verhältnisse gehen? „Diese Grenze genau zu

*) Spielhagen, Vermischte Schriften.
**) Erwin Bauer, a. a. O., S. 45.

bestimmen, sagt G. Gietmann,*) ist kaum möglich. Eine Verschiedenheit der Meinungen ist da unvermeidlich, schon deswegen, weil auch bei den tatsächlichen Lesern, für die der Dichter schreibt, die Empfänglichkeit für schädliche Eindrücke alle möglichen Grade durchläuft. Wahre Prüderie wäre es, zu verlangen, der Romanschreiber sollte ängstlich alle Ausdrücke vermeiden, welche in den besten, ja heiligsten Büchern dort, wo die Sache es mit sich bringt, ungescheut gebraucht werden. Hier trifft die Bemerkung zu, daß die Romane, so gut wie die meisten anderen Erzeugnisse der Literatur, nicht für Kinder geschrieben sind, und daß es Sache der Erzieher ist, dafür zu sorgen, daß Kindern keine Bücher in die Hand kommen, welche ihnen schaden würden. Es kann auch nur Prüderie genannt werden, wenn in Büchern auch das verpönt werden soll, was bei denen, die über die Volksschule hinaus sind, in der Art, wie es vorgetragen wird, für gewöhnlich gar keinen Schaden bringen kann, weil es ihnen bereits bekannt ist oder doch bekannt sein darf und darum in ihrer Gegenwart von verständigen Leuten nicht ängstlich vermieden wird. Leider ist es gar nicht unerhört, daß in Büchern beanstandet wird, was immer irgend jemand stoßen, wobei man sich etwas denken, was man mißbrauchen könnte. Der Mensch braucht nicht ängstlich zu vermeiden, was ihm im Leben unausweislich wieder und immer wieder begegnen muß. Außerdem hat der Dichter nicht die Pflicht, auf jede krankhafte Empfindlichkeit einzelner Leser Rücksicht zu nehmen; da ist es Sache der einzelnen selber, das Buch, welches ihnen persönlich Gefahr droht, zeitig aus der Hand zu legen."

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde, schaffen ein wahrhaft schönes Kunstwerk. In diesem Sinne sagt Spielhagen: „Nichts liegt mir ferner, als die Anmaßung der Behauptung, ich habe in meinen dichterischen Produktionen die Versöhnung von Idealismus und Realismus, wenn nicht überall, so doch im ganzen und großen praktisch durchgeführt; wohl aber darf ich sagen, daß ich diese Versöhnung, wie theoretisch so auch tatsächlich, immer aus allen Kräften angestrebt habe. Welche Rechte ich auch der Phantasie einräumte, ich bin mir stets bewußt gewesen, daß der

*) Poetik, S. 255.

Künstler nach dem Modell arbeiten, d. h. von der Wirklichkeit ausgehen, die Wirklichkeit vor Augen haben müsse; und wo er von ihr abweiche, es auf seine Gefahr tue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten. Aus dieser Ueberzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder selbst erlebt, oder doch von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatze zog — Konsequenzen, die den Idealisten von der strikten Observanz gar sehr mißfielen, und mir, besonders bei meinem ersten Auftreten, aber auch noch bis auf den heutigen Tag, die schlimmsten Vorwürfe von seiten dieser Herren eingetragen haben. Ohne daß es mir freilich gelungen wäre, trotz meines heißen Bemühens, in der Dichtung der Wahrheit stets die gebührende Ehre zu geben, denen genugzutun, die in der Dichtung Wahrheit um jeden Preis wollen, auch um den der Dichtung. Oder, um es weniger epigrammatisch auszudrücken: aus der Dichtung ausgemerzt sehen wollen, wofür sich nicht der Beweis — nicht der idealischen, sondern — der tatsächlichen, ungeschminkten, wahrhaftigen Wahrheit antreten lasse. Ich nehme an, daß ich in den Augen derer, welche auf diesem Standpunkte stehen, also: der Naturalisten von heute, genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten."*)

Balzac sagt in der Einleitung zu seiner „Comédie humaine"**): „Wenn man die ganze Gesellschaft schildert, sie in der ungeheuren Weite ihrer Bewegungen erfaßt, so ist es unausbleiblich, daß diese oder jene Komposition mehr Böses als Gutes bietet, daß dieser oder jener Teil des Gemäldes eine schuldige Gruppe darstellt, — und da entrüstet sich die Kritik über die Immoralität, ohne auf die Moralität jenes anderen Teiles hinzuweisen, der bestimmt ist, einen vollkommenen Kontrast zu bilden." Balzac konnte speziell für sich darauf hinweisen, daß in dem Gemälde, das er von der Gesellschaft entwarf, sich mehr tugendhafte

*) Magazin für Literatur. 1893. Nr. 1. Wieder abgedruckt in den Neuen Beiträgen. S. X f.

**) Edition du centenaire. La maison du chat-qui-pelote. Paris, Calmann-Lévy. S. 10.

als schlechte Personen befinden. „Die tadelnswerten Handlungen, die Fehler, die Verbrechen, von den leichtesten bis zu den schwersten, finden darin immer ihre menschliche oder göttliche, offene oder geheime Strafe."

Der krasse Naturalismus im Roman hat wohl so ziemlich abgewirtschaftet. Sogar in Frankreich, wo er wohl am meisten Erfolg hatte, ist er durch eine maßvollere Richtung abgelöst. Der Impressionismus hatte schon zu Lebzeiten Zolas in Alphonse Daudet seinen talentvollsten Vertreter.*) Später sind die psychologischen Romane in Blüte gekommen, die in Frankreich allerdings auch vielfach noch einen pikanten Beigeschmack haben.

In neuerer Zeit geht viel die Rede von Heimatkunst und zwar hauptsächlich im Anschluß an Werke, die das Leben und Treiben der Menschen in einzelnen Landschaften schildern. In Ueberschätzung dieser Werke hat man dann behauptet, die Großstadt sei kein für die wahre Kunst geeigneter Boden. Heimatkunst bedeutet aber keineswegs bloß Provinzkunst, denn jede bodenständige Kunst ist Heimatkunst.

Die neue Richtung ist aber eine gesunde Reaktion gegen das Vorherrschen der Großstadt (Berlin). Auch die Provinz hat das Recht, in der Literatur behandelt zu werden, und dies umsomehr, als in ihr unstreitig gesundere Elemente vorhanden sind als in den großen Zentren, wo sich naturgemäß viele minderwertige Elemente, viele anormale Typen zusammendrängen. Deshalb darf man sich mit Recht freuen über den Erfolg einzelner Dichter, die sich durch Treue in der Erfassung der Natureigenart und der Volksseele ihrer Heimat auszeichnen.

Auf dem Gebiete der Heimatkunst liegt für die deutschen Schriftsteller noch ein weites Feld zur Bearbeitung offen. Manche Schriftsteller schreiben Erzählungen aus Kreisen, die sie nur von Hörensagen kennen, statt sich auf ihre engere Heimat, ihren eigenen Anschauungskreis zu beschränken.

Man wähle nur solche Stoffe, die man beherrscht. Ein Schriftsteller, der nie in aristokratischen Salons verkehrt hat, schildere auch nicht das Leben der vornehmen Welt. „Ich bin der

---

*) Ueber den Impressionismus im Roman vgl. die interessante Studie von Brunetière über „Les Rois en exil" von Alphonse Daudet (a. a. O., S. 75—104).

Meinung," sagt Spielhagen, „daß, wie jeder ordentliche Mensch, so auch der Romanzier sich am besten steht, wenn er sich darauf beschränkt, das zu machen, was er gut machen kann."*)

2. Der Stoff muß interessant sein.

Der Dichter muß auf das Publikum Rücksicht nehmen, dessen Urteil er sein Werk unterbreitet. Der Stoff muß deshalb anziehend sein. Nun ist das Publikum aber eine vielköpfige Masse, deren Geschmack und Neigungen nach tausend Richtungen auseinandergehen. Der größere Teil begnügt sich mit „leichter Ware", die leider oft vor den kunstvollen Produkten unserer großen Dichter das packende Interesse voraus hat. Der kleinere Teil hingegen hält sich nur an dem, was er aus den Händen der ersten Schriftsteller empfängt. Wie wird es also der Dichter einem solchen Publikum Recht machen können und welchem Teile soll er zu gefallen suchen?

Er muß den Worten Schillers folgen:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk —
Mach es wenigen recht! Vielen gefallen ist schlimm!

Das sind Worte, die schon manchem Dichter als Richtschnur dienten und zum Trost gereichten. Denn wer der großen Masse gefällt, hat selten die hohen Ziele der Kunst im Auge behalten. „Wenigen gefallen," lautet Schillers Rat. Er versteht unter diesen „Wenigen" jene kleine Gemeinde, deren Ziel der Kultus des Schönen ist; jene wenigen, die das Schöne mit offenen Armen aufnehmen, unbekümmert von welcher Seite es kommt; jene wenigen, die die ganze Bildung der Zeit in sich aufgenommen haben und nicht allein lesend zu genießen, sondern auch das Gelesene selbsttätig zu durchdenken verstehen und so doppelt genießen. Einem solchen Leserkreise wird er aber nur dann gefallen können, wenn sein Stoff im edelsten Sinne des Wortes interessant ist.

Interessant wird er zunächst sein, wenn er eine hinreichende Fülle anziehender Begebenheiten enthält. Eben weil dem Romandichter die kunstvolle Entwicklung

*) Neue Beiträge. S. 45.

bedeutender Charaktere höchstes Ziel ist, und weil das Streben nach diesem Ziel leicht auf den Irrweg verstandesmäßiger Behandlung führt, muß der Stoff einen Reichtum äußerer Handlung, eine Fülle unmittelbarer Lebensäußerung enthalten, damit sie der inneren Entwicklung das Gegengewicht halten können. In Kellers Roman „Der grüne Heinrich" z. B. konzentriert sich alles auf das Seelenleben des Helden. Nirgend gelangen wir in ein frisches tätiges Leben; überall dasselbe Hindämmern ohne Energie und Schaffenslust. Wie soll der Leser da zu einem freudigen Genießen kommen?

Schopenhauer stellt an jeden Roman die Forderung, „daß er ein Guckkasten sei, darin man die Spasmen und Konvulsionen des menschlichen Herzens betrachtet. . . Nur kämpfende, leidende und gequälte Menschen erwecken Interesse." Er erklärte, der Roman sei höherer und edlerer Art, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstelle, aber es war wohl ein Irrtum, wenn er als Beispiele dieser Art Tristram Shandy und die neue Heloïse anführte. Wenigstens hat die Leserwelt sich längst dagegen erklärt. Wer wird noch mit freudigem Behagen Richardsons langausgesponnene Seelengemälde lesen können? Ja, wer, der nicht gewohnt ist, konventionell die „erhabenen Schöpfungen" des Genies zu loben, ohne daß er die Wahrheit sagt — wer kann behaupten, daß Rousseaus „Heloïse" ihm genügt habe? „Die menschliche Phantasie will nun einmal ihr Recht, auch sie will anmutig beschäftigt, geschaukelt und geschmeichelt sein, und das geschieht nicht, indem man, auch mit kundigster Hand, eine Seele Faser für Faser zergliedert oder unser Nachdenken in kopfzerbrechende Probleme verwickelt".*) Schopenhauer widerspricht sich sodann selbst, wenn er auch „Wilhelm Meister" zu diesen Romanen zählt. Denn in dieser Dichtung haben wir ein schönes Gleichgewicht zwischen äußerem und innerem Leben, wie es vom Roman verlangt werden muß.

Interessant wird der Roman ferner besonders dadurch, daß er „auf dem Boden der Prosa sich die eigentlich verlorenen Rechte der Phantasie zurückerobert" (Hegel). Denn mit Recht kann man sagen, der Romandichter habe seiner Phantasie die Flügel gestutzt, indem er nur die Wirklichkeit als seine einzige Stoffquelle gelten ließ.

*) J. Mähly, a. a. O., S. 16.

Spuk und Gespenster sind durch die realistischen Romane beinahe ganz verdrängt worden. Ihre Blütezeit hatten die Spukgeschichten bei den Romantikern, besonders bei E. T. A. Hoffmann, der sich vor seinen eigenen Gespenstern derart fürchtete, daß seine Frau, wenn er nächtlicherweile schrieb, bei ihm sitzen mußte, um ihm das Grauen zu vertreiben.*)

Im Zeitalter der Romantiker ließ man sich ein Thema wie das der „Peau de chagrin" von Balzac gefallen. Der junge Valentin ist durch einen Trödler in den Besitz eines Stückchens Chagrinleder gelangt, dem die Eigenschaft innewohnt, seinem Besitzer jeden Wunsch zu erfüllen. Das Stückchen verkleinert sich aber nach der Erfüllung jedes Wunsches und der Besitzer nähert sich immer mehr seinem Lebensende. Sein letzter Tag ist dahin, sobald das letzte Stückchen der wunderbaren Haut verschwunden ist. Eine so märchenhafte Geschichte im modernen Paris würde heutzutage kein Leser mehr geduldig hinnehmen, denn wir verlangen vom Roman die Darstellung der Wirklichkeit.

Aber was der Romandichter verloren, kann er zurückgewinnen. So kann er z. B. innerhalb der Prosa die grünen Stellen der Poesie aufsuchen,**) sei es der Zeit nach: politische oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutions-Zustände, gesetzlose Perioden; dem Unterschiede der Stände und Lebensstellung nach: herumziehende Künstler, Schauspieler, Literaten, Zigeuner, Räuber usw. Nehmen wir hierzu einige Beispiele. Am meisten gebraucht werden politisch oder religiös aufgeregte Zeiten, Revolutionen, weil in solchen Perioden Dinge möglich gemacht werden, die eine durchaus gesetzmäßig verfahrende Regierung verhindert. So in Freytags „Soll und Haben" der polnische Aufstand; in Spielhagens „Problematische Naturen", und „Die von Hohenstein" die Revolution von 1848; in Brachvogels „Friedemann Bach" der siebenjährige Krieg; in Klingers „Raphael de Aquillas" die Zeit der spanischen Inquisition. Dem historischen

*) Dr. Benno Diederich, Von Gespenstergeschichten, ihrer Technik und ihrer Literatur. Leipzig, Schmidt & Spring, 1903. — Julius Havemann, Das Wunderbare in E. Th. Am. Hoffmanns Dichtungen. Deutsche Heimat. 6. Jahrg. (1902/3). Heft 3. S. 65 bis 74. — Dr. med. Otto Klinke, E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes. Braunschweig, Rich. Sattler, 1904.

**) Vischer, a. a. O., 1305.

Romane sind solche Zustände, mit denen sich häufig noch die Romantik der Lebensstellung verbindet, beinahe ein Lebensbedürfnis. Eine eigenartige Lebensstellung findet auch vielfach Anwendung in den in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit spielenden Romanen. Sie bildet das romantische Element.

In erster Reihe steht der in deutschen Romanen unendlich oft gebrauchte, fast abgenutzte geniale Hauslehrer oder die schöne geistreiche Gouvernante. Der eine, gefährlich den adeligen Schönen, die andere, den adeligen Junkern, werden sie in die Geheimnisse des aristokratischen Treibens eingeweiht und greifen schließlich selbsttätig ein. Der demokratische Zug beider wird leicht erklärt durch ihre Einblicke in das Leben des Adels. Nicht selten sind beide Abkömmlinge irgend eines hohen Herrn und entpuppen sich später als Neffe oder Nichte eines gestrengen Freiherrn. Eine solche Figur schuf Spielhagen meisterhaft in „Problematische Naturen"; eine Gouvernante: Schücking in Schloß Dornegge". Der Reiz, mit dem die Dichter diese Personen umgeben haben, ist nicht gering.

In zweiter Reihe stehen geniale, aber regellose Künstler, denen in aller Welt Tür und Tore offen stehen, die vielseitige Beziehungen anknüpfen und bei allen hohes Interesse erregen, wie Friedemann Bach in Brachvogels Roman und Consuelo in dem Roman der George Sand. Das Leben darstellender Künstler hat Dingelstedt ganz trefflich in der „Amazone" zu benutzen gewußt. Das Leben und Treiben der Schauspieler hat in einer Reihe mehr oder weniger realistischer Romane eine zum Teil erschöpfende Darstellung gefunden.

In dritter Reihe der hohe Adel. Unsere deutschen Romandichter bewegen sich gern in dieser Sphäre. Selbst der wütendste Demokrat wälzt sich gern auf den weichen Polstern und hört mit innigem Behagen das Rauschen seidener Kleider und das Knallen der Champagnerpfropfen. Der Leser folgt ihm gern, blickt mit süßem Schauer in die leise dämmernden, von berauschenden Düften durchzogenen Gemächer einsamer Schlösser und schaut dem Treiben der hohen Herrschaften zu, die doch so ganz anders sind als er. Ja, da kann einer verschwinden, und niemand weiß, wo und wie! Da gibt es Geheimnisse, um die nur eine alte Amme oder ein greiser Diener weiß. Da geschehen

Dinge, von denen sich der gewöhnliche Menschenverstand nichts träumen läßt. Und in der Bewunderung aller dieser Herrlichkeiten vergißt der Leser, daß dort oben ganz dasselbe geschieht, wie bei ihm unten — nur in anderer Weise. In dieser Sphäre ist Spielhagen einer der bekanntesten. Er entwirft in seinen Romanen Gemälde voll bestrickender Reize, voll außergewöhnlicher Zustände. Auch Auerbach, Freytag und Schücking sind hier zu nennen.

Viertens: Wandernde Schauspieler und Zigeuner. Erstere sterben leider aus und die letzteren scheinen allmählich zu verschwinden, leider, denn sie boten dem Dichter reiche Gelegenheit zu anziehenden Situationen. Beide kennen keine Gesetze, und wo die Polizei nicht herrscht, da blüht der Weizen des Romandichters. Goethe und Holtei haben die wandernden Jünger Thaliens trefflich in ihren Romanen verwendet, Brackel in ihrem Roman „Die Tochter des Kunstreiters" den Adel der Akrobaten. Die Zigeuner und ihre herumschweifende Lebensweise wirken vortrefflich in Kurz „Der Sonnenwirt", „Schillers Heimatsjahre", in Brachvogels „Friedemann", in Dincklages „Tolle Geschichten".

Fünftens: Diebe und Räuber. Unter diesen edlen Rittern vom Mondschein sind namentlich die großmütigen schon ziemlich verbraucht. Im 18. Jahrhundert standen sie in hohem Ansehen bei der Leserwelt. So ein Rinaldo, der in naiver Edelherzigkeit bloß die Reichen plündert, um die Beute den verschämten Armen zukommen zu lassen, rührte das weibliche Lesepublikum bis zu Tränen. In unserer Zeit ist man kälter geworden gegen diese Romantik; das Strafgesetzbuch und die Polizei sind Todfeinde dieser Romantiker. Nur die Bauernfänger spielen in den Kolportageromanen noch eine Rolle.

Endlich gibt es zahllose Zustände und Lebensstellungen, die sich nicht klassifizieren lassen. So in Spielhagens „Hammer und Amboß" die kleinen Kriegszüge des wilden Zehren; in den „Rittern vom Geiste" geheime Gesellschaften u. s. w. Auch in der Wahl des Schauplatzes haben früher die Dichter eine gewisse romantische Färbung erzielt, indem sie die Handlung in alte Burgen, Höhlen, unterirdische Gewölbe und Gänge verlegten. Der Ritterroman der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, her-

vorgebracht durch die Engländerin Anna Radcliffe und von den Deutschen eifrig kultiviert, kennt hierin kein Maß. Von Anna Radcliffe sagt George Sand (Consuelo, II. Band, 16. Kap.): „Wenn die erfinderische und fruchtbare Anna Radcliffe sich an der Stelle des ehrlichen und unbeholfenen Erzählers dieser sehr wahrhaften Geschichte befunden hätte, so würde sie sich eine so schöne Gelegenheit nicht haben entgehen lassen, Sie, meine verehrte Leserin, ein halbes Dutzend herrlicher, spannender Bände hindurch unter Korridoren, Falltüren, Wendeltreppen, finsteren Gängen und unterirdischen Gewölben herumzuführen.“ George Sand macht es aber selbst nicht besser. Sie führt den Leser sogar in eine Cisterne, aus der das Wasser beliebig abgelassen und in die es beliebig zurückgeführt werden kann. Beim Abfluß wird eine Treppe bloßgelegt, die bis in einen Gang führt. Dieser bringt den Wanderer in eine große Höhle. Welche Romantik, wenn jemand den verkehrten Gang betritt und das Wasser auf einmal hinter ihm herbraust! Nein, wer den Leser auf diese Weise fesseln will, der zügele vor allen Dingen zuerst seine Phantasie, damit nichts Widernatürliches, Lächerliches zu Tage kommt. Man vergleiche nur Spielhagens „Hammer und Amboß“. Wie leicht wäre es nicht dem Dichter geworden, auf der Ostseeinsel des wilden Zehren den ganzen Apparat eines Ritterromans des 18. Jahrhunderts anzubringen, und wie sehr hat er sich beschränkt!

Endlich kann „der Dichter sich auch gewisse offene Stellen reservieren, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite der Wirklichkeit das Gegengewicht hält“ (Vischer). Erinnert sei nur an Mignon in Goethes „Wilhelm Meister“; an Flämmchen in Immermanns „Epigonen“; an Paula in Gutzkows „Zauberer von Rom“; an Berger und Czika in Spielhagens „Problematische Naturen“. Das sind Gestalten, die wie aus höheren Regionen in die kühle Welt der Wirklichkeit hineinragen, und den Glauben an die Poesie warm erhalten. Aber freilich, ein gefährlicher Weg ist es, den der Dichter wandelt! Wie nahe liegt ein Uebermaß! Wie leicht wandelt er das Ungewöhnliche in das Gespenstische, das Außerordentliche in das Schauerliche um! Wie leicht wird das Edelgeistige zum Fratzenhaft-Dämonischen! Man vergleiche nur die Gestalten Hoffmanns mit den oben angeführter großer Dichter!

Auch können wir Jean Paul nicht zustimmen, der geradezu vom Roman verlangt, daß er durchaus romantisch sei, d. h. nur solche Begebenheiten darstelle, die in das Bereich des Ungewöhnlichen schlagen, denn der Roman geht dann gar zu leicht ins Unnatürliche, Schauerliche über. Oder ist Jean Paul mit der Romantik eines Hoffmann („Elixiere des Teufels“), eines Sue („Mysterien von Paris“), einer George Sand („Spiridion“, „Consuelo“) einverstanden? oder mit der Romantik eines Lewis, in dessen Roman „The monk“ der Held seine Mutter erdrosselt und seine Schwester erdolcht? Schwerlich! Gutzkow häuft in seinem Roman „Die Ritter vom Geiste“ bis zur Unwahrscheinlichkeit pikante Geschichten aus der feinen Welt. Auf allen Ecken untreu gewordene Gatten und Liebhaber, natürliche Söhne und Töchter. Wenn es im Leben auch toller zugehen kann, als im tollsten Roman, so geht ein solches Zusammentreffen skandalöser Geschichten denn doch über die Grenze des Erlaubten hinaus.

Indessen muß man die Hyperromantik eines Romans manchmal der Nationalität des Dichters zu Gute halten. Was würde es nutzen, den Franzosen die Ungeheuerlichkeiten ihrer romantischen Romane zu beweisen? Der französische Romandichter „malt eben aus einer ganz anderen Farbenschachtel“ als der deutsche, und der französische Romanleser vermag mit deutscher Unterhaltungslektüre seinen Lesehunger nicht zu stillen. Während im „Moniteur“ eine Uebersetzung von „Soll und Haben“ nur mit Mühe zu Ende gebracht werden konnte, weil das Publikum protestierte — wurden Hoffmanns Schauerstücke (wohlgemerkt, nur diese von seinen Werken!) eifrig gelesen und nachgeahmt. Und in der Tat hatte der französische Roman lange Zeit im allgemeinen nur zu große Aehnlichkeit mit diesen Erzeugnissen eines poetischen Wahnsinns.

Auch der berühmte ungarische Dichter Moritz Jokai hat in seinen Romanen vielfach gesündigt. Man lese nur folgende Szenen aus „Traurige Tage“:

Ein vierjähriger Knabe ermordet heimlich seine kleine Schwester und verscharrt sie. Bald darauf fällt er in ein hitziges Fieber, dem sich unheilbarer Wahnsinn zugesellt. In seinen Phantasien spricht er stets von Emma und ihrem Tode. Die Mutter des Kindes geht zu einem alten Weibe, „Totenvogel“ genannt, und fragt es um Rat. Dieses erzählt ihr, daß der Knabe der Mörder seiner Schwester

sei und daß er nie genesen, aber auch sobald nicht sterben werde. Es gebe jedoch ein Mittel, ihn aus dem Leben zu schaffen, und dieses teilt das alte Weib der Mutter mit. Als diese zu Hause ankommt, stellt sie sich vor das Bett des kranken Knaben, bekreuzigt sich und sagt: „Begrabe mich nicht, Eduard, die kleine Emma weint nicht.“ „Wie ein ins Herz getroffener Vogel schreit das Kind bei diesen Worten auf, dann seufzte es lang und tief und sein Haupt sank ins Bett zurück.“ Der Knabe ist also glücklich beseitigt, nun muß aber auch die unnatürliche Mutter ihren Lohn haben. Jokai bestellt deshalb ein Gewitter und schickt ihr einen Blitzstrahl auf den Hals.

Das ist Romantik! Das ordnungslose ungarische Genie ist reich an ähnlichen Szenen, die nur auf Rechnung der Nationalität zu schreiben sind. Es wird wohl nicht nötig sein, weitere Beispiele aus Sues und Hugos Werken herauszusuchen.

Einige Dichter suchten ihre Romane dadurch interessant zu machen, daß sie als Schauplatz der Handlung entfernte Weltteile wählen, die durch ihr geringes Bekanntsein der Phantasie einen weiten Spielraum gewähren. Dort geschieht so manches, was bei uns für unmöglich gilt; dort treffen so häufig Umstände zusammen, die ein gewöhnliches Ereignis zu einem außerordentlichen machen; dort ist eine ganz andere Natur, die dem Menschen ganz andere Hindernisse bereitet, als bei uns in Europa. Wie sehr solche Romane zu fesseln geeignet sind, beweisen die Erfolge von Sealsfield, Gerstäcker, Armand, Cooper, Marryat, May usw.

Noch andere Dichter verlegen den Schauplatz in das Gewirr der Weltstädte. Nicht mit Unrecht. Die Unermeßlichkeit der Riesenstädte London, Paris, Berlin begünstigt Verwickelungen, wie sie dem Roman nötig sind.

Der Dichter muß immer weise Maß halten mit den romantischen Elementen. Rufe er keine Geister, die er nicht zu meistern vermag, damit es ihm nicht ergehe wie dem Goetheschen Zauberlehrling. Es kommt ihm kein Meister zu Hülfe, der die entfesselten Geister durch sein Wort bannen kann. Sie schwärmen umher und zerreißen das schönste Gewebe.

Der Dichter studiere das Leben in seinen mannigfaltigen Richtungen und verbinde mit dem Außerordentlichen das Gewöhnliche zu einem schönen Ganzen.

Ein weiser Maßhalter war Goethe. „Wilhelm Meister“ hat als solide Grundlage die „erfahrungsmäßig erkannte Wirk-

lichkeit. Die Kreise, in denen der Held sich bewegt, sind der nüchternen Realität entnommen. Und doch bietet „Wilhelm Meister“ mehr, als sich in jenen Kreisen zu finden pflegt! Der Roman gleicht, wenn das Bild erlaubt ist, einem prächtigen Gemäldesalon, in den von oben her das hellste Licht strahlt, alle Gegenstände gleichmäßig beleuchtend und auch in den entferntesten Winkel seine Strahlen entsendend. Und hier stehen wir vor einem Bilde derber Natur: schmausende Vagabunden und lärmende Ehegatten. Wenden wir uns um, leuchtet uns ein Frauenbild herrlich in idealer Schönheit entgegen. Da zur Seite tun wir einen Einblick in die Regionen der Märchenwelt. die uns trotzdem ganz real erscheint. Dort endlich lächelt uns an ein Bild heiteren Genusses: ein lustiger Künstler mit seinem Mädchen.

So hält der Stoff die schöne Mitte zwischen Wahrheit und Dichtung. Beide gehen in einander über, keiner vermag sie zu trennen. Nennen wir nach Goethe den trefflichen Walter Scott. dessen zahlreiche Romane frei sind von Ueberspanntheit. Eine Gesundheit, wie sie nur wenigen Dichtern der Weltliteratur eigen, durchströmt seine Dichtungen. Er beweist eine Erfindungs- und Kombinationsgabe, wie sie vor und nach ihm vielleicht kein Dichter besessen hat. Dabei hat er in der Stoffwahl mit wenigen Ausnahmen höchst glückliche Griffe getan. Der Schauplatz seiner meisten Romane ist das wild-schöne schottische Hochland, das von der Natur wie geschaffen ist für den Tummelplatz von Romanhelden. Zugleich ist die Zeit der Handlung eine solche, die seltsamen Schicksalen und Verwickelungen günstig ist.

Unter den neueren deutschen Romandichtern dürfte Spielhagen hinsichtlich der Stoffwahl die meisten anderen überflügeln. Keiner seiner Hauptromane entbehrt eines packenden Interesses. Alles Schauerliche hat er aus seinen Dichtungen verbannt, dafür aber dem Ungewöhnlichen der Wirklichkeit einen weiten Spielraum gelassen.

Gustav Freytag wählte in „Soll und Haben“ einen an sich wenig anziehenden Stoff. Was kann das einförmige Leben eines Kaufmanns Interessantes bieten? Für ihn, den Kaufmann selbst, hat allerdings der Gang des Geschäftes Wechselfälle genug; da gibt es Spekulationen, Krisen, Unternehmungen, die

wohl geeignet sind, den Geist in manchmal unheilvoller Weise aufzuregen. Wer den Geschäften aber fern steht, wer das Treiben des Kaufmanns aus der Perspektive betrachtet, der sieht, wie sich dieselben Vorfälle bei allem wiederholen. Ueberall dasselbe Spiel, Wagen, Gewinn oder Verlust. Freytag hat deshalb keineswegs den Kaufmann in seinem Wirkungskreis allein zum Vorwurf gewählt, sondern den Helden hinaus geführt in ganz andere Regionen, um zu zeigen, daß ein kräftiger Geist auch andern Verhältnissen gewachsen ist. Ebenso macht er es in der „Verlorenen Handschrift". Er verlegte den Schauplatz nicht in die Studierstube und den Hörsaal, sondern an den Hof eines kleinen Fürsten. Dort mußte der Gelehrte beweisen, daß die Wissenschaft keineswegs der Wirklichkeit entfremdet.

Auerbachs Romane werden niemand anziehen, der durch Lesen einen langen Sonntag-Nachmittag totschlagen will. Denn die äußere Handlung ist im Ganzen dürftig. Dafür haben wir großartige Konflikte des Seelenlebens, die mit Meisterschaft entwickelt werden. Sie erwecken im Leser eine Spannung, die von Buch zu Buch steigt und gegen das Ende in befriedigte Ruhe ausläuft.

3. Der Stoff muß ein Stück Weltbild geben können.

„Der Mensch denkt, fühlt und handelt nur im Verbande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen" (Mähly, a. a. O. S. 5).

Der Umfang dieses Gemäldes kann natürlich mehr oder weniger bedeutend sein, aber der Roman soll auf alle Fälle wenigstens ein kleines Weltbild geben. Wer sich auf eine bestimmte Klasse und ein Milieu beschränkt, setzt sich der Gefahr aus, in eine eintönige Darstellung zu verfallen.

Der Stoff soll deshalb nicht aus einer bestimmten Sphäre der Gesellschaft — Künstler, Schauspieler, Kaufleute, Schriftsteller, Soldaten, Adelige — allein genommen werden und sich beständig in diesem Kreise drehen, sondern auch andere Kreise der Gesellschaft berücksichtigen, falls Idee und Stoff dies zulassen.

Jene Romane, die sich ausschließlich in einer bestimmten Sphäre halten, geben nur einen Teil der Gesellschaft, können mithin von der Welt im allgemeinen kein anschauliches Bild geben. Sie rufen, namentlich bei einem großen Umfange, nicht selten Langeweile hervor. Manche der jetzt vergessenen Schäfer-, galanten und philosophischen Romane erscheinen dem gequälten Leser unserer Zeit als eine endlose Pappelallee: stets zu beiden Seiten dieselben Stämme mit denselben Zweigen, nur größer oder kleiner; stets dasselbe einschläfernde Flüstern in den geschwätzigen Blättern; stets vor sich das scheinbare und doch sich wieder entfernende Ende. Der Dichter soll deshalb einen solchen Stoff wählen, der durch sich selbst ein weites Umfassen des Lebens erfordert. Selbstverständlich wird stets eine bestimmte Richtung vorwiegen — diese aber muß mit vielen anderen in Beziehung gesetzt werden. So spielt die Handlung in „Soll und Haben" nicht ausschließlich in kaufmännischen Kreisen, obgleich hier die Gefahr der Einseitigkeit so nahe lag. Der Dichter zieht auch den Adel, die Soldaten, den Gelehrtenstand heran; die polnische Revolution eröffnet eine weite Perspektive. In Spielhagens Romanen werfen wir einen Blick in das geistige Leben des ganzen deutschen Volkes; in Gutzkows beiden großen Dichtungen öffnet sich uns die Welt, aber nicht geordnet durch künstlerische Einheit. Der neuere Roman schließt sich überhaupt gegen keine Erscheinung des Lebens ab; er zieht nach Möglichkeit alle Kreise der Gesellschaft in seine Darstellung. Darin hat er einen bedeutenden Vorzug vor dem älteren Romane. Bis in das 18. Jahrhundert hinein entnahmen die Romandichter ihre Stoffe einer bestimmten Sphäre. Da gab es Ritter-, Schäfer-, Schelmen- und Familien-Romane; aber es gab keinen, der ein umfassendes Weltgemälde gegeben hätte. Zwar kam Lesages „Gil Blas" der Aufgabe des Romans nahe, aber erst Scott war es vorbehalten, alle Stände in künstlerischer Einheit zur Anschauung zu bringen. Von Scott an haben die Romandichter im allgemeinen die rechten Bahnen eingeschlagen. Sie haben eingesehen, daß der Roman nicht allein das wirkliche Leben darstellen müsse, sondern dieses auch so umfassend, wie es in Wirklichkeit ist.

Als letzte Forderung an den Stoff erhebt sich die Forderung der inneren Wahrheit. Im weitesten Sinne

bedeutet die innere Wahrheit des Stoffes einfach die Möglichkeit der erzählten Tatsachen. Mag etwas Erzähltes also noch so unglaublich klingen — es ist innerlich wahr, sobald man zugeben muß, daß sich der Möglichkeit des Geschehens nichts in den Weg stellt. Nun kann aber vieles möglich sein, was uns trotzdem als unglaublich erscheint; und wenn dann der Dichter für eine solche Geschichte gläubige Hinnahme vom Leser fordert, so wird er auf jeden Fall auf ernstlichen Widerstand stoßen. Nehmen wir nur einmal die Ereignisse in Hoffmanns tollem Produkte „Die Elixiere des Teufels“. Wer will bestreiten, daß diese ungeheuerlichen Ereignisse möglich sind? Vielleicht sogar weiß der Leser ein Analogon aus seiner eigenen Erfahrung — und doch werden ihm die vom Dichter erzählten Begebenheiten keinen Glauben abzwingen. Ja, sogar die Fülle des Unglücks in dem „Prediger von Wakefield“ will uns nicht recht glaublich erscheinen. Warum? Erstens fehlt dem Romandichter, wenn er Ereignisse aus dem Leben zum Gegenstande seiner Darstellung macht, die Autorität. Wenn der Historiker uns eine ungeheuerliche, unglaublich erscheinende Tatsache mitteilt, so kann er sich auf seine Quellen berufen, er kann sagen, dieser oder jener hat es gesehen, diese und jene haben es beglaubigt. Hiezu kommt noch, daß der Romandichter einen ganz anderen Zweck verfolgt, als der Geschichtsschreiber. Er will uns unterhalten, und deshalb liegt ihm so viel daran, alles entfernt zu halten, was uns aus dem Zustande ruhigen Genießens herausreißen könnte. Das tut er aber, sobald er uns erzählt, was uns unglaublich erscheint. Denn zweitens haben wir einen sicheren Maßstab für das Glaubwürdige in uns und diesen bringen wir unbewußter Weise bei solchen Gelegenheiten in Anwendung.

Aus diesen Gründen ist es, wie Fielding*) treffend bemerkt, keine Entschuldigung für den Romandichter, wenn das unglaubliche Ereignis, das er erzählt, ihm als gewiß bekannt ist. „Denn er schreibt für Tausende, die niemals von einem solchen oder einem ähnlichen Ereignis hörten.“

Nun wird man vielleicht einwenden, daß in dieser Erklärung des Begriffes „innere Wahrheit“ für den Romandichter eine ungerechte Beschränkung liege. Da bleibe ihm ja nichts anderes

*) Tom Jones, VIII. Buch, 1. Kap.

übrig, als Begebenheiten zu wählen, „die auf jeder Straße, in jedem Hofe vorkommen, und in jedem Journalblatte zu lesen sind". Da wird dem Roman ja sein Lebenselement genommen! Durchaus nicht! Es wird nur in die Grenzen zurückgeführt, die die Romandichter zu ihrem eigenen Nachteil so oft überschritten haben und täglich noch überschreiten. Vielleicht genügen die vorhergegangenen Ausführungen über die Romantik des Stoffes schon, um diese Einwendungen zu widerlegen. Und dann genügt es, auf das Beispiel der großen Romandichter Scott, Eliot, Auerbach, Freytag, Spielhagen u. a. hinzuweisen.

4. Woher nimmt der Dichter seinen Stoff?

Es erhebt sich nun die Frage: Woher nimmt der Romandichter seinen Stoff? Wo kann er ihn finden?

Ueberall! Leben und Geschichte bieten ihm Stoff in unendlicher Fülle! Neue Zeiten, neue Ereignisse! Der Born versiegt nimmer! Der Dichter braucht nur hineinzugreifen ins volle Menschenleben, überall findet er seinen Stoff! Er halte Augen und Ohren offen, und er wird sich der Fülle des andringenden Stoffes kaum erwehren. Er lebe mit! Er achte das Geringste für vornehm genug, beachtet zu werden, er lasse den alten zitternden Bettler nicht von sich gehen, ohne einen Einblick in seine Geschichte gewonnen zu haben, und nicht gedankenlos blicke er jenem Mädchen nach, dessen verwüstete Gesichtszüge eine ganze Leidensgeschichte erzählen! Wie kam es, daß jenes Kind, einst der Augapfel der reichsten Eltern, jetzt für andere reiche Leute sich abquält um kargen Lohn? Wer trieb das junge schöne Mädchen in die Fluten, wer den alten angesehenen Herrn zum Selbstmord? Das Leben bietet des Außerordentlichen so viel, und stets stehen wir vor einem neuen Geheimnis!

Welche Fülle von Stoff bietet nicht das Reisen! Welche Menge von Charakteren, Situationen, ungewöhnlichen und seltsamen Begebenheiten drängen sich dem Beobachter auf! Aber freilich, der Beobachter muß mit einem anderen Auge sehen, als der Weltenbummler, der das eine Bild über dem anderen vergißt; der nur nach dem Neuen jagt und, blasiert geworden, für das Kleinleben kein Auge mehr hat.

Aber, könnte man einwenden, ist es nicht eine Herabsetzung der Würde des Dichters, ihn einem Schatzgräber gleich zu stellen,

der es als einen glücklichen Zufall betrachten muß, wenn ihm ein Klumpen Gold unter die Schaufel gerät? Ist der wahre Dichter nicht ein gottbegnadeter Mensch, der alles aus dem reichen, vollen, nie versiegenden Borne seines Genius schöpft? Mit einem Worte: ist der Dichter denn kein Erfinder, sondern nur ein Finder?

Es gab eine Zeit, in der man den Dichter für einen Erfinder hielt, der unbekümmert um die Welt und ihren Lauf alle Schätze der Dichtkunst in seinem Geiste trage. Noch heute gibt es Leute, die sich zu dieser Ansicht bekennen und jeden einen Verräter der Dichtkunst schelten, der ihren Glauben nicht teilt. Diesen sei ein Wort Goethes zugerufen: „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wiederhören müßte. Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen."

Und angenommen auch, der Dichter schöpfe alles aus sich selbst, so bleibt doch die Frage bestehen: woher hat er diesen Reichtum? Angeboren ist er ihm nicht, denn nur die Gabe, zu dichten, verleiht die Natur. Er hat ihn eben erworben durch die Erfahrung. Die Eindrücke sind ihm von außen gekommen, das Gedächtnis hat sie ihm mehr oder weniger treu bewahrt, die Phantasie gestaltet sie zum dichterischen Werk.

Leben, Beobachtung, Lektüre führen der Seele eine Fülle von Eindrücken, Bildern und Anschauungen zu; diese regen das Gemüt kräftig an, indem sie Sympathisches, Verwandtes, Vorgeahntes in uns in Bewegung setzen; und gern und freudig beginnt nun die Phantasie des Dichters ihr holdes Amt. Phantasie! Das ist der Begriff, der beim echten Dichter am stärksten in Frage kommt. Es mag ja richtig sein, daß, wie Scherer sich ausdrückt, die Produktion der Phantasie wesentlich eine Reproduktion ist, daß sie sich in unzähligen Fällen an die in die Seele gedrungenen Anschauungen und Vorstellungen anlehnt, sie nach dem persönlichen Bedürfnis des Geistes, Gemüts und Geschmacks umformt, daß sich an die erste aufsprießende Empfindung andere verwandte anschließen, die freilich sich oft mächtiger und wirksamer ausgestalten als der erste Triebkeim; — aber das bleibt doch immer nur ein Teil der geheimnisvollen Kraft und Tätigkeit unserer Phantasie; ihr Wesen, ihre Trag-

kraft, ihr Gebiet ist damit keineswegs bestimmt. Wenn Scherer meint, daß die Phantasie ihre Bilder keineswegs aus dem Nichts hervorruft, daß sie vielmehr nur die schlummernden aus dem Dunkel der Erinnerung weckt, sei es, daß Ereignisse vorschweben, sei es, daß die Phantasiegebilde früherer Dichter die Anregung boten, so kann anderseits nicht geleugnet werden, daß gewaltige dichterische Gebilde ursprünglichen Charakters eine Eingebung des Augenblicks waren, daß sich der Vorgang dichterischen Schaffens blitzartig vollzog, ehe sich das prüfende Urteil, der Geschmack des Dichters des großen Fundes bewußt wurde. Es wird also der Phantasie, ohne Herrschaft des Willens, ohne eine bestimmte und bewußte Richtung auf ein Ziel, im dichterischen Schaffen immerhin eine bedeutsame Rolle zuzuerteilen sein. Das plötzlich wie ein Fremdes, Gewaltiges vor der Dichterseele auftauchende Gebild, das sie in weihevollem Erschauern und in Demut begrüßt wie ein unverdientes gnadenvolles Geschenk, — es wird für den forschenden Geist voraussichtlich in seinem eigentlichen Wesen ein dunkles Rätsel bleiben; und das besonders deshalb, weil hier von einer zu erforschenden wirklichen Tätigkeit der Phantasie nicht die Rede sein kann, sondern nur von der Kunst des Anordnens und Formens. Ebenso sicher aber ist, daß nur bei einer sehr kleinen Anzahl dichterischer Schöpfungen diese indirekte Inspiration ausschlaggebend mitgewirkt hat, und daß kaum ein einziges Kunstwerk sich nur aus solchen Eingebungen zusammensetzt; daß vielmehr die durch Bilder der Außenwelt, Beobachtungen und Anschauungen angeregte, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete und durch mühsames, zielbewußtes Wollen gestützte Phantasie stets die Hauptquelle der dichterischen Produktionen bleiben wird.*)

Neben der Phantasie wird immer in erster Linie die Erfahrung in Betracht kommen, denn wie kann der Dichter mit vollkommener Treue darstellen, was er selbst nicht erlebt, d. h. gesehen, gehört oder mitgelebt hat? Wer will das Hangen und Bangen in schwebender Pein, das Himmelhochjauchzen und zum Tode betrübt sein der Liebe schildern, der nicht selbst ihre Leiden und Freuden gekostet?

*) Richard Wulckow, Ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Magazin für Literatur. 67. Jahrg. (1898). Nr. 8. Sp. 180 f.

Je reicher demnach der Erfahrungsschatz des Dichters, umso mannigfaltiger sein Werk, um so lebensvoller und lebenswahrer wird er veranschaulichen können. Er muß streben, diesen Schatz stets durch Beobachtung und durch eigene Erlebnisse zu vermehren. „Der Umgang mit der Welt, den der Romandichter zu pflegen hat, muß allgemein sein, d. h. er muß sich auf jeden Rang und Stand ausdehnen; denn wer das vornehme Leben kennt, weiß darum noch nichts von dem niedern und umgekehrt".*)

Ferner muß er besondere Aufmerksamkeit der Ueberlieferung zuwenden.

Die Ueberlieferung ist eine mündliche oder eine schriftliche. Alles was durch mündliche Erzählung sich durch die Geschlechter vererbt, hat keine feststehenden Formen. Die Tatsachen werden verrückt, vergrößert, verkleinert, je nach der individuellen Anlage des jedesmaligen Erzählers. So wird aus einem Könige, der einst lange Zeit sein Volk glücklich regierte und seine Feinde besiegte, ein unsterblicher Herrscher, der im Kyffhäuser schlafend harrt, bis sein Volk ihn erweckt. Oder aus einem frommen Manne, der viel Gutes tat und sich für seine Mitmenschen aufopferte, wird ein großer Heiliger; Wundertaten knüpfen sich an seinen Namen, und seine Reliquien werden mit frommem Sinne verehrt. So gestaltet die Phantasie des Volkes alles Außergewöhnliche um, und der Dichter sieht sich einem Phantasiegebilde gegenüber, das vielseitige Benutzung und auch Umformung duldet. Der mündlich überlieferte Stoff ist gleichsam formlos, und dem Dichter ist Gewalt über ihn gegeben. Er kann seine eigene Erfahrung mit der Ueberlieferung derartig vermischen, daß ein neues Ganzes entsteht, das kaum noch Spuren des alten Gewandes trägt. Gleiche Gewalt ist dem Dichter über alles gegeben, was zwar schriftlich fortgepflanzt wird, aber zum Privatleben gehört. Auch hier ist er durch kein Bedenken gebunden. Mag die Genesis dieses oder jenes Ereignisses auch aktenmäßig festgestellt sein, so kann doch nichts den Dichter zwingen, mit Strenge der gegebenen Entwickelung zu folgen. Wenn seine künstlerische Einsicht dieses oder jenes Motiv verwirft, so hat er volles Recht, ihr Folge zu leisten.

*) Fielding, Tom Jones, IX, 1.

Gutzkow hatte gar nicht nötig, sich sklavisch an das über Kaspar Hauser Gehörte zu binden, als er dessen Schicksale in seinem Romane „Die Söhne Pestalozzis“ verwertete. Mit einiger Einschränkung darf man dem Dichter auch das Recht zugestehen, geschichtliche Charaktere, deren Umrisse noch nicht bestimmt gezogen sind, nach seiner künstlerischen Einsicht zu gestalten.

Anders aber ist es bei der schriftlichen Ueberlieferung, bei der Geschichte. Hier sind die Grenzen bestimmt, die Umrisse einer Tat, einer Person stehen unverrückbar fest, sie lassen sich nicht in ein Prokustesbett zwängen. Der Dichter kann nicht hier ein Glied ablösen, dort ein anderes ansetzen, bis schließlich alles in seine Form paßt. Er wird aber häufig genug in die Lage kommen, daß der historische Stoff mit seinen dichterischen Intentionen nicht harmoniert.

Zunächst dürften es die Charaktere sein, die den Dichter zur Behandlung reizen. Und wohl mit Recht. Denn sie bieten besonders jenem Dichter, dessen Gestaltungskraft nicht groß ist, viele Erleichterung. Ein bekannter historischer Charakter, z. B. Sokrates, Caesar, tritt, „wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Kognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen“*). Der Dichter hat nur die gegebenen Formen auszufüllen, den vorgefundenen Charakter nach seinen verschiedenen Seiten zu entfalten.

Eben diese Erleichterung aber führt gar leicht zum Mißbrauch. Der Dichter glaubt mit dem historischen Charakter nach Willkür schalten zu können. Aber der historische Held ist ein anderer als der poetische. Jener ist seinem ganzen Wesen nach ein reines Produkt des Weltlaufs. Das ist nun freilich in geringerem Maße auch der poetische, aber bei ihm kommt ein anderes Moment hinzu, das zwischen beide eine große Kluft legt. Das Schicksal des historischen Helden hängt von äußeren, in den Weltlauf verflochtenen Ereignissen ab, während der poetische Held sein Schicksal gleichzeitig durch seinen Charakter motiviert. „Historische Helden bieten deshalb dem modernen Dichter besondere Schwierigkeiten, weil sie aus dem großen Zusammenhange ihres geschichtlichen Daseins sich nur schwer zu solcher Freiheit und Selbständigkeit heraufheben lassen, daß ihr Schicksal

---

*) Jean Paul, Aesthetik, S. 64.

als Resultat ihrer eigenen Taten verständlich und imponierend wirkt"*). Am Schicksal des historischen Helden arbeiten tausend verschiedene Kräfte: Napoleon I. als geschichtlicher Charakter unterliegt den von allen Seiten übermächtig auf ihn eindringenden Feinden. Diesen Untergang soll der Dichter auch aus dem Charakter selbst motivieren. Er muß in die Tiefen des Charakters hinuntersteigen und auch hier die Gründe des Untergangs suchen. Das Endschicksal des Helden erscheint ihm dann als notwendige Konsequenz seines Charakters und des Weltlaufs.

Wählt der Dichter einen historischen Helden, so muß er untersuchen, ob sein Charakter ein derartiger ist, um seine Taten und sein Schicksal poetisch begründen zu können. Treffen die poetisch erforderlichen Charaktereigenschaften mit den historisch vorhandenen zusammen, so mag sich der Dichter glücklich schätzen. In vielen, ja in den meisten Fällen aber wird der historische Charakter mit dem poetisch notwendigen kollidieren. Häufig wird auch der Fall eintreten, daß die poetischen Motive den geschichtlichen widersprechen, oder daß die historischen Begebenheiten mit dem Charakter des Helden, wie der Dichter ihn gebraucht, im Widerspruch stehen.

So entsteht zwischen dem historischen Stoffe und der dichterischen Behandlung ein Konflikt, der sich nur durch Konzessionen beilegen läßt. Nun gilt aber dem Dichter die Poesie als höchstes — die Geschichte muß sich also dieser unterordnen. So macht es z. B. der Dramatiker, ohne daß man ihm diese Vergewaltigung der geschichtlichen Wahrheit als Fehler anrechnet

Aber das Verhältnis des Romandichters zur Geschichte ist ein wesentlich anderes als das des Schauspieldichters. Letzterer stellt uns seine Personen als bloße Menschen vor; sie interessieren uns nicht, weil sie in der Rangordnung diese oder jene Stufe einnehmen, sondern weil sie menschlich denken und handeln. Seine Dichtung ist nach Lessings Ausdruck ein lebendes Gemälde. Und darum vergessen wir über dem Eindruck, den die Personen als Menschen auf uns machen, ganz die Willkür, mit der der Dichter aus dem Manne Egmont einen lebensfrischen Jüngling, aus der Matrone Maria Stuart ein blühendes Weib gemacht.

Im Romane aber, den wir nur lesend genießen können, haben wir ein Stück Geschichte vor uns. Tausend Einzelheiten

*) Freytag, Im neuen Reich, 1873, Nr. 27.

erinnern uns, daß wir uns auf historischem Boden befinden. Hier kann uns nicht, wie beim Drama, die Erscheinung der Person die Täuschung von seiten des Dichters wahrscheinlich machen, sondern alles steht in festen unverwischbaren Zügen vor uns. Wir glauben das Wehen des historischen Geistes zu verspüren, und auf der anderen Seite führt uns der Dichter ins Reich der Dichtung zurück.

Zu diesen Bedenken gesellen sich noch andere. Es wird wohl niemand bestreiten, daß Erfahrung, reiche Erfahrung dem Dichter unumgänglich notwendig ist und daß er nur das wahrhaft treu zu schildern vermag, was er aus eigener Anschauung kennen gelernt. Wie will nun aber der Romandichter veranschaulichen, was er nie gesehen, ja, selbst was ihm Augenzeugen nicht erzählen können? Er wird also durch Studium zu erreichen suchen müssen, was die Erfahrung ihm nicht gewährt. Aber die Erfahrung kann nie ersetzt werden, auch die eifrigst studierte historische Situation wird matt erscheinen gegenüber den der Wirklichkeit abgelauschten Szenen. Und schon diesen Grund hält Spielhagen für genügend, den historischen Roman für ein Unding zu erklären und als zwingendes Gesetz aufzustellen: „Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine individuelle Erfahrung reicht, resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Willkürlichkeit fast erreichende Tradition.“*)

Diese Einwendungen enthalten manches Wahre, aber man hat doch Unrecht, den historischen Roman als unberechtigt hinzustellen, denn er wahrt den echt epischen Charakter und es ist sicherlich von Interesse, „ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers wiederzufinden, der eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben, Ringen und Leiden des Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spiegelbilde zusammenfaßt“ (Scheffel). Die Geschichte darf nun allerdings in Dingen von

*) An einer anderen Stelle sagt Spielhagen: „Mag es bei dieser Heraufbeschwörung einer vergangenen Zeit aus ihrem wohlverdienten Grabe mit noch so rechten Dingen zugehen und ihr Geist nicht übel getroffen sein, — von ihrem Körper, dem Drum und Dran, wissen die divinatorischen Herren nicht mehr, als sie aus den gleichzeitigen Quellen schöpfen konnten, an die denn auch wir — weil es sicherer ist — uns lieber direkt wenden.“ (Neue Beiträge. S. 20.)

Belang noch weniger verändert werden als im Drama, das der Prosa nicht so nahe steht. Aber der Roman stellt ja das kleine Leben in den Vordergrund; der große, historisch verbürgte Stoff bildet nur den Hintergrund, so daß die Schranken der Wahrheit den Dichter kaum sehr beengen werden. Er braucht nur die großen Tatsachen im allgemeinen wahr aufzufassen und philosophisch zu durchdringen, um das Zeitbild richtig auszuführen. Wenn selbst der Held eine in ihrem großen Wirken bekannte Person ist, so bleibt doch in den Szenen des Vordergrundes immer noch ein freier Spielraum.

Der historische Roman soll es nicht versuchen, mit der Geschichte (höchstens mit der Philosophie der Geschichte) zu wetteifern, sondern sich mit Lust im Privatleben der Helden, von dem die Geschichte wenig weiß, ergehen und das geschichtliche Bild der Charaktere, der Ereignisse und der Zeit durch die Phantasie ergänzen. Dafür ist man dankbar, nicht aber für das, was in den Geschichtsbüchern besser zu finden ist.

Bei historischen Romanen ist der Verfasser also nicht in allem an die geschichtliche Wahrheit gebunden, aber er darf sich doch nicht zuviel Freiheit gestatten. Er kann z. B. aus dem Leben Napoleons Erlebnisse erzählen, die ganz oder im Wesentlichen erfunden sind, sofern sie überhaupt möglich sind, nicht aber solche, die mit den geschichtlichen Ereignissen in Widerspruch stehen. In diesem Sinne empfiehlt auch J. Mähly (a. a. O., S. 27), sich die besten Werke Walter Scotts zum Muster zu nehmen, wo er hervorragende geschichtliche Personen nicht in den Vordergrund und als Hauptträger der Handlung hinstellt, sondern in diese nur eingreifen läßt, so in „Quentin Durward“, in „Waverley“, in „Ivanhoe“; denn hier sind die Helden durchaus fingierte Personen, und die geschichtlichen Größen, Ludwig XI., der schottische Rebellenhäuptling Fergus Mac Ivor und Richard Löwenherz, sind so wenig die Hauptfiguren, wie die Schilderung des burgundisch-französischen Krieges oder die schottische Rebellion oder die Ritterschaft der Tempelherren den Vordergrund der Schilderung bilden. Fraglicher schon ist die Behandlung, die Elisabeth und ihr allmächtiger Günstling und Minister Graf Leicester in „Kenilworth“ erfahren, denn hier greifen beide in so entscheidender Weise in die fingierte Handlung ein, daß die Geschichte gegen diesen neuen von ihr

nicht einregistrierten Beitrag ihr Veto einlegen muß. Wir finden übrigens in anderen geschichtlichen Romanen noch viel greifbarere Fehler, nämlich geschichtliche Charaktere, die völlig verzeichnet sind, z. B. die Figuren, die Luise Mühlbach mit unermüdlicher Hand in ihre Romancyklen hineingezeichnet hat.

Der historische Roman der neuesten Zeit hat sich mit Vorliebe, den Detailstudien der Wissenschaft entsprechend, auf die Darstellung dunkler, ferner Zeiten und Menschengeschicke, ganzer Kulturen, deren Wesen uns fremd ist, verlegt. Bei ihnen gilt deshalb das Interesse des Lesers weniger den dargestellten Menschen und ihren Schicksalen, als vielmehr dem Hintergrund fremdartiger Zustände. Der Dichter soll sich aber hüten, zu sehr auf dieses Interesse zu spekulieren. Er soll den Archäologen in der Ausmalung des Kulturbildes nicht ausstechen wollen. Die Einzelheiten der Wissenschaft schmecken meistens nach der Prosa; mindestens soll man nicht geradezu in die Stimmung versetzt werden, als höre man einen Vertreter der Wissenschaft die Ergebnisse jahrelanger Studien mitteilen. Stifter, Freytag und selbst der Altmeister des historischen Romans, Walter Scott, haben es nicht immer über sich gewonnen, den Leser mit dem zu verschonen, was er vom Dichter gar nicht lernen mag. Es kann freilich ausnahmsweise der Reiz eines solchen wissenschaftlich-historischen Romans so groß sein, daß er wie eine geschickte didaktische Poesie wirkt. Diesen Charakter haben die besten von Ebers' „Geschichten aus dem Pharaonenland".*)

Die Neuzeit hat historische Romane in wahrhaft erschreckender Menge hervorgebracht. Die Leichtigkeit, mit der ein solcher Stoff gefunden und behandelt werden kann, hat besonders untergeordnete Talente angezogen. Der Gang der Handlung, die Charaktere, ja selbst einzelne Situationen sind allerdings vom Griffel des Geschichtsschreibers vorgezeichnet, und doch erfordert ein guter historischer Roman unter Umständen mehr Arbeit und Mühe als irgend ein anderer Roman.

Aus dem historischen Roman, der Begebenheiten aus der fern liegenden Vergangenheit wählt, entstand der Zeitroman. Dieser unternahm es, Begebenheiten, die sich soeben vollzogen, oder die noch im Flusse waren, dichterisch darzustellen. Aber die

---

*) Gietmann, Poetik, S. 270 f.

Poeten beachteten nicht, daß die Zeitgenossen die Tragweite eines welthistorischen Ereignisses nicht übersehen können. Sie wollen die See befahren, während noch der Sturm tost und die Wellen das Fahrzeug hin- und herschleudern. Für den Dichter wird eine geschichtliche Begebenheit erst dann brauchbar, wenn sie abgeschlossen und in allen ihren Folgen klar vor Augen liegt. „Die Gegenwart muß, um poetisch erfaßt zu werden, erst überall in malerisch übersichtlichen Gruppen aufgehen, und die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich teilen.“*)

Doch, wenn wir diese Forderung in ihrer ganzen Schärfe festhalten wollten, wäre selbst das Zeitalter der Reformation noch wertlos für den Dichter. Denn wir leben ja noch in den Folgen dieser Bewegung, verspüren noch den Wogenschlag, den dieser Geistersturm hervorrief. Der Dichter muß es deshalb verstehen, die Begebenheiten klug abzugrenzen, sodaß wenigstens der gewählte Teil als ein abgeschlossener hervortritt. So hat Spielhagen die Ereignisse des Jahres 1848, ja sogar die Lassalleanische Bewegung in geschickter Weise verwertet.

Das Außergewöhnlichste im Zeitroman hat Gregor Samarow geleistet. Seine Romane haben ungewöhnliches Aufsehen erregt und haben in ganz Deutschland Verbreitung gefunden. Doch sagen wir zur Ehre der deutschen Leserwelt: sie liest Samarows Romane nicht etwa, weil sie ästhetischen Wert hätten; sondern um „Geschichte“ aus ihnen zu lernen und die Charaktere der Staatsmänner und Feldherren kennen zu lernen. Der Verfasser kennt nun allerdings viele Geheimnisse der Diplomatie und hat sich augenscheinlich viel in den Kabinetten bewegt, aber einen Charakter versteht er nicht zu schildern. Zudem war ihm dies ja auch, seine Fähigkeit vorausgesetzt, unmöglich, da die Rücksicht auf die noch Lebenden ihm Schranken setzte. Nur der Tote kann allgemein gewürdigt werden.

Doch sehen wir, wie Samarow Romane schreibt.

Er schildert in „Um Szepter und Kronen“ die Ereignisse von 1866. Wir folgen ihm in die Kabinette von Berlin, Wien, Hannover, Paris und Petersburg. Wir sehen, wie die Begebenheiten vorbereitet werden, wie sie geschehen und können sie selbst in ihren Folgen überschauen. Aber alles wird geleitet am

*) Eichendorff, Geschichte des Dramas, S. 10.

Faden der Geschichte. Der Verfasser wollte mit ängstlicher Treue die geschichtliche Wahrheit festhalten. Das wäre an sich nun gewiß nur lobend anzuerkennen, wenn der Verfasser es gleichzeitig verstanden hätte, die Fäden der Geschichte auch dichterisch zu verschlingen. Das ist ihm aber durchaus nicht gelungen, vielleicht auch seine Absicht nicht gewesen. Um jedoch den Titel Roman zu rechtfertigen, läßt er neben den geschichtlichen Ereignissen zwei Liebesgeschichten spielen, von denen die eine mit der andern, beide aber mit der Geschichte sehr wenig zu tun haben. Daraus entsteht ein Zwitter, der weder Roman noch Geschichte ist, der aber das Publikum natürlich sehr interessiert. Denn „es ist keine Kunst, die Neugierde des Philisters zu spannen, wenn der Dichter ihn in die Kabinette der zeitgenössischen Fürsten und leitenden Staatsmänner, in die geheimen Beratungen der Minister und Feldherren einführt, wenn er ihm enthüllt, was Napoleon und Eugenie unter vier Augen verhandelten, ihn belauschen läßt, wie der Jesuitengeneral mit Louis Veuillot das Programm der ultramontanen Taktik entwirft, ihn zum Mitwisser aller geheimsten Geheimnisse macht, die das Walten des Weltgeistes in den zeitgenössischen Ereignissen umgeben: nicht zu gedenken des pikanten Apparates der Verschwörungen, der geheimen Gesellschaften, der Diplomaten- und Polizeiintriguen, der verwegenen Gewalttaten und frevelhaften Ränke, wobei dann jede Spekulation auf die Reize des Sinnenkitzels, der Grausamkeit, des dämonischen Schauders vor dem Gräßlichen erlaubt und zur Hand ist.“*)

Trotz der im Vorhergehenden geäußerten Bedenken wollen wir dem Dichter von der Wahl der historischen Stoffe nicht völlig abraten, denn man würde ihm damit eine der wichtigsten Stoffquellen verschließen, ohne entsprechenden Ersatz bieten zu können. Und dann beweist auch das Beispiel einiger großer Romandichter, daß es recht wohl möglich ist, wahrhaft historische Romane zu liefern, ohne der Geschichte Gewalt anzutun.

Es gibt zwei Wege, die dem Dichter eine künstlerische Benutzung des historischen Materials möglich machen. Den ersten Weg haben wir bereits angegeben: man stellt frei erfundene Charaktere in den Vordergrund und eine mächtige Handlung,

---

*) **Kreyssig**, Deutsche Rundschau, 1875, Heft 12.

bedeutende historische Charaktere in den Hintergrund. Dieser Weg ist mit vielem Erfolge von bedeutenden Dichtern eingeschlagen worden. Walter Scott behält dabei stets die Forderung im Auge, daß die Dichtung „auf nationalem Boden wurzeln oder im geistigen Inhalte ihrer Verwicklungen ein Spiegelbild der Gegenwart geben, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurch geht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellen muß".*) So gewinnt der Roman an Selbständigkeit, an epischer Haltung, an dichterischer Bedeutung.

Der zweite Weg besteht darin, daß man den historischen Stoff in einen scheinbar erfundenen umwandelt. Dieser Weg hat als Empfehlung ebenfalls das für sich, daß schon viele große Dichter ihn eingeschlagen. Er macht es dem Dichter möglich, den historischen Stoff mit vollkommenster Freiheit poetisch zu verwerten, ohne sich an der Geschichte versündigen zu müssen. Nämlich: Der Dichter entfernt alles, was das geschichtliche Ereignis als solches charakterisiert: Namen, Ort und Zeit. Dann bleibt ihm also nur die nackte Begebenheit übrig. Diese ist sein. Er kann sie gestalten, wie seine künstlerische Einsicht ihm gebietet. Bei jenen Romanen, die in der Neuzeit spielen und in denen noch lebende hervorragende Personen handelnd auftreten, wird, wenn der Dichter sein Werk nicht auf eine Stufe mit dem Zeitroman stellen will, diese Umwandlung zur dringenden Notwendigkeit. Sobald der Dichter Zeitgenossen mit Namen in seine Darstellung zieht, wird er in seiner Tätigkeit auf ganz unnötige Weise beschränkt. „Hier hört das Recht dichterischer Erfindung auf, denn ihr gegenüber hat der Lebende das Recht des Protestes und ein Hauch von ihm kann die poetischen Kartenhäuser umwerfen."**)

Im 17. Jahrhundert hat z. B. Fräulein von Scudéry in ihren Romanen stets die Personen ihrer Umgebung porträtiert, d. h. sie in antike Kleider gesteckt, sonst aber nicht verändert. Noch schlimmer trieb es Honoré d'Urfé. Dieser hing seiner „Astrée" einen Schlüssel an, der den Leser mit den wirklichen Namen der Personen bekannt machte.

---

*) Rudolf von Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. 7. Aufl. 4. Band. S. 16.
**) Unsere Zeit, 1875, Heft 15.

Nichts kann falscher sein. Wohl darf der eine oder andere Zug an diese oder jene Person, diese oder jene Begebenheit erinnern, nie aber das Ganze eine bloße Kopie des geschichtlichen Vorganges sein. Vergleichen wir zu dieser Regel nur je einen Roman Spielhagens, Auerbachs und Gutzkows.

Spielhagens Roman „In Reih' und Glied" scheint erfunden zu sein, und doch läßt er sich in seinen Hauptzügen auf geschichtlichte Fakta zurückführen. Die hier geschilderte Arbeiterbewegung ist die von Lassalle hervorgerufene. Lassalle selbst tritt als Leo Gutmann auf. Der königliche Hof ist der preußische, der romantische König ist Friedrich Wilhelm IV. u. s. w. Der Unbefangene kann alles für Dichtung halten, weil das historische Kolorit entfernt ist.

In Auerbachs „Auf der Höhe" werden wir an gewisse Vorgänge in Bayern unter dem Regime Ludwigs I. erinnert. Später hat die Darstellung des Dichters durch den Uebertritt der Königin-Mutter völlige Bestätigung erfahren.

Im „Zauberer von Rom" sind hauptsächlich die Kölner Wirren geschildert. Der gefangene Erzbischof ist Clemens August. Das alte hl. Köln erkennt man sofort, nicht minder Paderborn in dem glockenreichen „Witoborn". Tausend Einzelheiten vervollständigen das Bild jener Zeit.

Auf diese Weise erreicht der Roman den ihm notwendigen Schein der Dichtung in vollkommener Weise. Auch Alphonse Daudet hat in seinem farbenprächtigen Roman „Les Rois en exil" wirkliche Begebenheiten verwertet, die Erlebnisse historischer Persönlichkeiten, und doch sind seine Helden fingierte Persönlichkeiten und der ganze Roman das Produkt seiner Phantasie.

Bei historischen Romanen aus entlegener Vergangenheit kann der Dichter selbstverständlich nicht berichten, was er erlebt oder was ein Beteiligter ihm erzählt hat. Aber auch bei andern Romanen beschränken sich die Dichter keineswegs auf diese zuverlässigen Quellen. Wer seinen Stoff richtig erfaßt hat und sich in den Geist der betreffenden Zeit zu versetzen versteht, kann trotzdem ein lebenswahres Werk schaffen.

Die Erfahrung bleibt aber stets für den Dichter die wichtigste Stoffquelle. Sie zerfällt in eine innere und äußere Erfahrung. Die innere umfaßt das ganze Gebiet menschlichen Fühlens und Denkens. Je reicher sich das innere

Leben des Dichters gestaltet, je gründlicher er die Leiden und Freuden des Lebens durchkostet, je mehr Bildungsstoff er in sich verarbeitet, desto reicher und intensiver wird seine Dichtung werden. Und je mehr er die Leidenschaften, die er schildert, an sich selbst erfahren, desto wahrhafter wird er sie darstellen können. Nur wer selbst geliebt, kann wahrhaft Liebe schildern. Wer die Qualen der Eifersucht erfahren, wie sie, einem Fünkchen gleich, in den Falten des Herzens sich festsetzt und von hier aus bald den Menschen mit verzehrender Glut erfüllt, kann sie poetisch wiedergeben.

Daß Goldsmith (im „Vikar von Wakefield") vieles angebracht, was ihm selbst im wirklichen Leben begegnet war, wird allgemein zugegeben. Die Geschichte von George Primrose scheint eine genaue Kopie der Abenteuer und der täppischen Einfalt des Autors in seiner Jugend zu sein.*)

Mit der inneren Erfahrung muß sich die äußere, die Beobachtung an anderen innig verbinden. Die Beobachtung des häuslichen und geselligen Verkehrs, der Aeußerungen der Leidenschaften je nach Alter, Stand und Bildung muß daher eifriges Streben des Romandichters sein.

Die Behandlung der durch die Erfahrung gewonnenen Stoffe ist eine ähnliche, wie die der geschichtlichen. Der Dichter entferne sorgfältig alles, was auf die Quelle deuten könnte. Er mache sich zur Regel, was Goethe von seinen „Wahlverwandtschaften" sagte, alles in diesem Buche habe er erlebt, nur nicht so erlebt, wie er es dargestellt.

IV. Zeit und Ort.

Ein sehr wichtiger, aber leider nur von sehr wenigen Dichtern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigter Punkt ist die Wahl der Zeit und des Ortes. Eine jede größere Dichtung bedarf der durchgängigen Bestimmtheit beider. Deutlich müssen der Schauplatz und die Zeit der Handlung sich darstellen.

In der epischen Dichtkunst glaubt man aber vielfach, Ort

*) R. Chambers, Cyclopaedia of english litterature. II. p. 140.

und Zeit der Phantasie des Lesers überlassen zu dürfen. Vielen Romanen fehlt durchaus das Charakteristische einer bestimmten Zeit, sie könnten in jeder beliebigen Zeit spielen, ohne daß der Inhalt eine Veränderung erleiden müßte. Daß plötzlich eine leicht hingeworfene Bemerkung auf diesen oder jenen Zeitraum hinweist, kann nicht genügen.

Nun läßt freilich die Eigentümlichkeit des dichterischen Schaffens nicht zu, für den Dichter selbst Regeln über die Wahl von Zeit und Ort aufzustellen. Dem echten Dichter wird vielmehr, sowie die Idee ihm aufgeht, auch zugleich Zeit und Ort, die für sie passen, gegeben sein.

Die nachstehenden Bemerkungen können also nur den Zweck haben, die Bedeutung einer richtigen Wahl von Ort und Zeit klar zu legen.

Im vorigen Kapitel sind die Schwierigkeiten berührt, die die Wahl eines historischen Stoffes dem Dichter bereitet. Dasselbe gilt von jedem Romanschriftsteller, der die Zeit der Handlung in die entfernte Vergangenheit verlegt. Es läßt sich daher wohl als allgemein-gültige Regel aufstellen: die Handlung in Zeiten zu verlegen, in die wir uns ohne große Mühe zurückversetzen können, am besten ist es, die n a h e Vergangenheit zu wählen. Der Dichter erreicht dadurch einen Vorteil sowohl für sich, wie für den Leser. Für sich, indem ihm die Wirklichkeit jetzt bietet, was er sonst durch mühsames Studium sich erwerben müßte und dem vielleicht der poetische Reiz fehlen würde. Für den Leser, daß dieser dem Dichter mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgen kann. Es schwindet jedes andere Interesse vor dem ästhetischen. Nicht das Eigentümliche der Zeit — denn er kennt sie ja genau — zieht ihn an, sondern einzig die Kunst, mit der der Dichter die ihm wohlbekannte Gegenwart behandelt.

Der Roman soll ein Spiegel der Zeit sein. Er ist es in einem weit bedeutenderen Sinne als das Drama. In gewissem Sinne ist er eine poetische Kulturgeschichte. Der Roman, der ein treues Bild seiner Zeit gibt, wird für die kommenden Jahrhunderte ein wichtiges Hülfsmittel der Sittengeschichte. So gibt Lesage im „Gil Blas“ ein meisterhaftes Bild der Sitten seiner Zeit, ebenso Grimmelshausen im „Simplizius“, Goethe im „Wilhelm Meister“. Ein umfassendes Bild gibt Gutzkow im „Zauberer von Rom“. „Das ist die Welt! da begegnen sich

König und Bettler.“ Treffliche Szenen aus dem Gesellschaftsleben enthalten Spielhagens Romane. Diese Dichter vermochten treue Gemälde zu schaffen, weil sie ihre eigene Zeit zum Vorwurf nahmen.

Ebenso steht es mit der Wahl des Ortes. Strebe der Dichter stets die Handlung an solche Orte zu verlegen, die er aus eigener Anschauung kennt. In der Erfahrung ruhen ja die Wurzeln seiner Kraft. Jene Zeit ist längst vorüber, wie Freytag sagt, in der man die bekannte Wirklichkeit für zu gering hielt für die Poesie und deshalb die Stoffe aus fernen Zonen wählte.

Im einzelnen aber wird die Wahl des Ortes vom Inhalte des Romans beeinflußt. Idee, Charakter und Stoff bestimmen Zeit und Ort.

Als Goethe seinen „Wilhelm Meister“ entwarf, hatte er nicht die Wahl, die Handlung einem beliebigen Orte, dieser oder jener Zeit zuzuweisen, die Idee seines Romans zwang ihn vielmehr, sie in die Zeit der allgemeinen Geistesrevolution zu verlegen, nicht aber etwa sie in dem geistesdürren 17. Jahrhundert spielen zu lassen. Wer die Idee der Arbeit schildern will, wird seinen Helden nicht in Einöden schicken, wo sich seine Kraft nicht entfalten kann; er wird ihn auch nicht in Zeiten versetzen, die den rechten Wert der Arbeit noch nicht erkannt haben. So findet Spielhagen für seinen Georg Hartwig („Hammer und Amboß“) als Jüngling ein ausgedehntes Bewegungsfeld bei dem wilden Zehren; der werdende Mann studiert und lernt in tiefer Zurückgezogenheit, die doch so viel Anregung bietet; der Mann endlich wendet sich in die große Industriestadt, wo er seinem gereiften Geist und seiner geübten Hand Geltung verschaffen kann. Anton Wohlfahrt („Soll und Haben“) entwickelt sich in einer Umgebung, die für den jugendlichen, arbeitslustigen Geist genug Stoff zum Nachdenken und zur Uebung bildet. Dann sendet der Dichter ihn in die Wirren der polnischen Revolution, weil sich bei dieser Gelegenheit sein Mut stärken, sein Charakter festigen mußte. Spielhagens „In Reih' und Glied“ stellt den Kampf der sozialen Ideen dar. Als Einleitung und um den Umfang der sozialen Bewegung zu kennzeichnen, führt uns der Dichter auf das Land. Später, als der Held fähig, auf dem Felde der Sozialpolitik zu wirken, wird es nötig, ihn in die Hauptstadt,

den Zentralpunkt aller Bewegungen, zu bringen. Der Roman „Die von Hohenstein“ spielt am Rhein, weil gerade hier die Bewegung des Jahres 1848 sich lebendig abzuspielen vermochte. Gutzkows Ritter vom Geiste konnten nur die Hauptstadt zum Aufenthaltsorte wählen; an jedem anderen waren sie nicht am Platze.

Bereits oben ist gesagt, daß der Dichter sein eigenes Vaterland als den weiteren Schauplatz seiner Dichtung wählen solle. Jedem echten Dichter liegt die Pflicht ob, sein Scherflein zur Bildung einer wahrhaft nationalen Literatur beizutragen. Und dann: „was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswerteste Verkennung der Grundbedingung aller Poesie, unsere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem sie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland, so gut wie es die Sänger der Ilias und Odyssee hatten? Haben wir keine Heimat, von der wir uns, wenn wir fern sind, sehnen, den Rauch aufsteigen zu sehen? Derselbe Goethe, dessen Achilleis ein so schwächliches Produkt ist, gewann seine Riesenstärke wieder, sobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimat-Erde berührte“.*)

Mit allem diesem soll nun nicht gesagt sein, daß der Dichter immer Ort und Zeit mit Namen und Zahlen angeben müsse. Beide sollen aber ihre charakteristischen Eigenschaften haben, die sie von der leeren Allgemeinheit unterscheiden. Dem Dichter wird stets ein bestimmter Ort, eine bestimmte Zeit vorschweben. Ja, er wird sie in manchen Fällen sogar genau kopieren, so daß der Kundige sie leicht erkennen kann. Bezeichnet er den Ort nicht namentlich, so löst er ihn von der Wirklichkeit los und kann ihn für seine Zwecke modifizieren. Ein realistischer Schriftsteller wird aber in der Regel den Ort genau angeben und dadurch dem Leser die Möglichkeit geben, zu prüfen, inwiefern er die Wirklichkeit zu schildern vermocht hat. Dadurch unterscheidet er sich dann vorteilhaft von den vielen Stümpern und Dilettantinnen der Feder, die sich mit unbestimmten Angaben behelfen.

*) Spielhagen, Vermischte Schriften, S. 26.

V. Der Bau der Handlung.

Mit Recht erklärt Aristoteles die richtige Ineinanderfügung der Begebenheiten für eine der wichtigsten Arbeiten des erzählenden Dichters. Denn erst der vollendete Auf- und Ausbau der Handlung schafft der Dichtung das Ansehen eines Kunstwerkes und unterscheidet den Roman (abgesehen von anderen Punkten) von der Biographie.

Die Handlung des Romans soll durch eine natürliche Entwicklung, Verwicklung und Lösung ein fortschreitendes Interesse gewähren. Sie besteht entweder aus einer einzigen Begebenheit oder aus einer Reihe solcher, die durch die Idee und den Helden zu einem organischen Ganzen verbunden werden. Eine einzelne Tat aber kann den Inhalt des Romans nicht bilden, weil das dem Wesen der epischen Dichtung widerstreben würde.

Die Tatsachen werden in einem Roman anfänglich zusammenhanglos erscheinen, späterhin aber als notwendige Glieder einer sich eigentümlich gestaltenden Begebenheit erkannt werden. Blickt man zurück, sieht man den Zusammenhang: „man sucht und findet die vielen Motive, die von innen und außen wirkten und auf andere Motive und Ursachen zurückweisen; sie erscheint so als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt sie als Ursache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabsichtigten, dem Willen, nur sehr unmittelbar zusammenhängen".*) „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruche der Willkür, der, wenn er auf äußere Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schließt mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht, wo denn alles als in dem ersten Entschluß, in der bestehenden Gesinnung oder in einem unveränderlichen Gesetz festbegründet und ursachlich daraus hergeleitet, mithin als notwendig erscheint; eine Begebenheit hingegen ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten. Keine Begebenheit steht einzeln, und auch diejenige, welche unter mehreren die hauptsächlichste ist, wird wieder nur zum Teil einer anderen noch größeren".**)

Nach Vischer sind Handlungen, „die sehr nachdrücklich den Charakter tragen, daß sie den Faden des Gegebenen revo-

*) Vischer, Aesthetik III, S. 1267.
**) Fr. v. Schlegels Werke III, 92.

lutionär durchschneiden, keine epischen Stoffe". Ueberall aber, wo die Umstände auf den Helden wirken und dieser gegen ihren Einfluß ankämpfen muß oder vielleicht nur schwach ankämpfen kann, haben wir es mit einer echt epischen Begebenheit zu tun.

Eine solche behandelt Gutzkow in seinem Roman „Der Zauberer von Rom". Eine Erbschaftsgeschichte bildet den Kern. Ein Dokument, das sich auf diese bezieht, ist von wesentlicher Bedeutung. Von der Findung dieses Schriftstückes hängt das Schicksal zweier Personen ab, an deren Geschick sich wieder das vieler anderer knüpft. Hierdurch wird der freie Wille der Personen durchaus beschränkt, ihre Selbständigkeit aufgehoben. Ueber ihren Häuptern schwebt stets das finstere Verhängnis. Es war ein glücklicher Gedanke Gutzkows, eine solche lang sich hinziehende Begebenheit zum Mittelpunkt zu wählen und an diesem Faden die Charaktere zu entwickeln. So gewann er nämlich einen weiten Raum für eine breite, behagliche, ins einzelne gehende Darstellung.

Dem Romandichter ist nämlich viel Raum ein wesentliches Erfordernis, doch soll auch in einem umfangreichen Roman die Handlung übersichtlich bleiben.

Dies erreicht der Dichter zunächst dadurch, daß er alles ausscheidet, was nicht zur eigentlichen Handlung gehört. In manchen Romanen wird einer Nebenhandlung soviel Spielraum gelassen, daß sie die Haupthandlung überwuchert. Nehmen wir z. B. Brachvogels Roman „Friedemann Bach". Es geht sowohl aus dem Titel als auch aus der Haltung des Ganzen hervor, daß Friedemann der Held sein soll. Wenn dies nun aber der Fall, wie will es der Dichter rechtfertigen, daß er den Schicksalen Brühls und des Dresdener Hofes so viel Raum geschenkt hat? Vergißt man doch ganz, daß es sich um Friedemann, nicht um Brühl handelt.

Und wieder: welche Sorgfalt verwendet Sterne in „Tristram Shandy" auf die Darstellung des Nebensächlichen! Mit welcher Liebe wird auch das Kleinste erfaßt und in gründliche Betrachtung gezogen! Da soll die Hebamme kommen — der Autor vergißt seine Geschichte und erzählt lang und breit alles, was die Hebamme betrifft, was sie betroffen hat und noch betreffen kann. Der Leser irrt in diesem Romane in der Tat in einem Gewühle von Menschen herum, aus denen er die Hauptperson kaum her-

ausfinden kann, weil sie keine Abzeichen trägt. In Waldaus Roman „Nach der Natur" ist der zweite Band durchaus überflüssig. Mit ganz wenig Aenderungen schließt der dritte Band sich unmittelbar an den ersten. Wußte denn der Dichter nicht, daß er dadurch den Leser von den Hauptpersonen ablenkte?

Uebersichtlichkeit wird zweitens erreicht durch Einteilung der Handlung in Anfang, Mitte und Ende. Anfang nennt Aristoteles dasjenige, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf ein anderes folgt, wogegen nach ihm ein anderes naturgemäß ist oder wird. Der Dichter wird genau prüfen müssen, welchen Zeitraum er als Ausgangspunkt der Handlung wählen will. Besondere Regeln hier zu geben, ist unmöglich. Es muß die Bemerkung hier genügen, daß der Anfang (die Exposition) alles enthalten muß, was zum Verständnisse des Folgenden nötig ist. Aber die Exposition darf nicht eine bloße Aneinanderreihung von Szenen sein, aus denen das Gemüt der Personen erkannt werden kann, sondern jede Szene muß einen Teil der Handlung bilden. In Freytags „Soll und Haben" kann die Exposition nicht musterhaft genannt werden. So dienen z. B. in Buch I die Kapitel 5, 8, in Buch II die Kapitel 1, 2, 3, 5, 6, 7 lediglich der Charakteristik, nicht aber der Handlung. Wie ganz anders in Spielhagens „In Reih' und Glied" und „Hammer und Amboß". Da stehen wir gleich mitten in der Handlung.

Beim Aufbau der Exposition kann manches verschwiegen werden, um den Leser zu spannen. Dann muß aber der Dichter sehr darauf achten, einen passenden Augenblick zur Aufklärung zu wählen. Er darf nicht die Gelegenheit an den Haaren herbeiziehen, wie Keller, der, um den Leser mit der Jugendgeschichte des Helden bekannt zu machen, diesen die soeben geschriebene Selbstbiographie durchlesen läßt. Sehr gut ist der Moment in Auerbachs „Landhaus am Rhein" gewählt: Sonnenkamp beruft ein Ehrengericht und legt diesem seine Vergangenheit offen.

In der Exposition finden sich die Keime kommender Verwicklungen und Konflikte. In Eliots trefflichem Roman „Die Mühle am Floß" sehen wir schon bei der Jugendgeschichte der Hauptpersonen voraus, in welche Stellung diese einst zu einander geraten werden. Tom ist der geschworene Feind des verwachsenen Philipp, Gretchen hingegen ist ihm mitleidig zugetan, Lucie und Gretchen zeigen sich als innige Freundinnen;

zwischen Tom und Gretchen aber bemerken wir einen Gegensatz, der sich später auf das schärfste herauskehrt. Ebenso in Spielhagens „In Reih' und Glied". Die Personen der Exposition: Leo, Walter, Silvia, Eva kommen später noch häufig in folgenschwere Berührung. Unterläßt es aber der Dichter, auf solche Weise in der Exposition die zukünftigen Begebenheiten vorzubereiten, läßt er Personen auftreten, die spurlos verschwinden, so ist die ganze Einleitung ein sehr überflüssiges Ding, so ist überhaupt der Zusammenhang des Ganzen zerrissen.

„Die Mitte," sagt der Stagirit ferner, „ist das, was selbst nach einem anderen und nach dem ein anderes folgt." Die in der Exposition gelegten Keime gehen auf, neue Personen treten zwischen die Neigungen und Pläne der schon vorhandenen; den im Fluß begriffenen Begebenheiten gesellen sich noch weitere hinzu, es beginnt eine rege Bewegung nach allen Seiten. Die Charaktere stoßen aufeinander, die Begebenheiten mengen sich ein, der Knoten beginnt sich zu schürzen, dreht sich immer fester und fester zusammen, die Lösung scheint unmöglich. Gretchen hat Philipp das Versprechen der Treue gegeben; nun aber dringt die Liebe zu dem männlich schönen Stephan mit unwiderstehlicher Gewalt in ihr Herz, und mit dieser Liebe zugleich das Bewußtsein ihrer Pflicht gegen Lucie, deren erklärter Verehrer Stephan bislang war. Der Konflikt hat seine Höhe erreicht. Die Mitte enthält also die eigentliche Verwicklung. Manche Dichter lieben es, die Verwicklung recht verwickelt zu machen, sodaß sich kein Leser herauszufinden vermag. Manchmal hat sich selbst der Dichter in den Maschen derart festgearbeitet, daß er sich nur durch einen herzhaften Schnitt zu befreien imstande ist. Dann wird manchem armen Teufel, der den Tod durchaus nicht verdient hat, ohne weiteres der Hals abgeschnitten, oder er tut einen unglücklichen Fall, oder ein Naturereignis bringt ihn ums Leben. Dem Dichter stehen ja alle Todeswerkzeuge zur Verfügung, und manche Schriftsteller arbeiten damit, daß das Blut stromweise fließt.

„Das Ende ist das, was selbst naturgemäß nach einem andern folgt, mit Notwendigkeit folgt und nach dem kein anderes ist oder wird." Die Geschichte hat ihren Abschluß erreicht. Die Verwicklung ist gelöst, das Streben hat sein Ziel gefunden, die Umwälzung ist vollzogen. Eben deshalb muß der Schluß alles

enthalten, was man wissen muß oder was doch ein verständiger Leser mit einiger Sicherheit erraten kann. Der Schluß soll auch keine weitere Fortsetzung der erzählten Begebenheit zulassen. Hauff hat seinem „Lichtenstein“ noch ein Stückchen angehängt, das durchaus unnötig ist. Georg hat seine Braut, der Herzog sein Land — war es nun nötig, noch eine Episode aus dem Leben Ulrichs anzuhängen? Kurz fällt gegen Schluß des Romans „Der Sonnenwirt“ aus dem Erzählerton heraus in den Ton des Berichterstatters. Besser war es, mit der Gefangennahme Friedrichs zu schließen.

Da der Roman ebenso sehr Darstellung der Entwicklung als rückblickende Erzählung des Lebensgeschickes ist, so wird er dort seinen Abschluß finden, wo das Leben und das dargestellte Geschick oder die innere Entwicklung jenen Höhepunkt erreicht hat, dem alles zustrebt, wo entweder Ruhe des Strebens eintritt oder ein neues Stück zu beginnen hätte. Einen solchen Höhepunkt ergibt bekanntlich häufig die Gründung eines Hausstandes, aber auch die Wahl eines Berufes, die Abwickelung eines äußeren Schicksals irgend welcher Art, sodann die Vollendung der Ausbildung in der Vorschule des Lebens, die Gewinnung einer festen religiösen Ueberzeugung und eines dauernden sittlichen und sozialen Haltes, kurz, die Erreichung eines Hafens nach stürmischer Fahrt.

Der Abschluß bietet oft die größten Schwierigkeiten. Offenbar muß das Ziel der Handlung erreicht, das Geschick des Helden und einigermaßen aller Personen, für die uns ein merkliches Interesse eingeflößt worden ist, vollendet, endlich die Idee allseitig entfaltet sein. Eine prosaische Vollständigkeit wird nicht erfordert; im Gegenteil soll noch ein Ausblick in die Zukunft die Einbildungskraft des Lesers beschäftigt halten.*)

Natürlich kann der Abschluß auch ein tragischer sein, denn nichts ist törichter, als zu verlangen, daß sich am Schluß alles in Wohlgefallen auflöst.

Für den Schluß sind die den Konflikt lösenden Motive von besonderer Wichtigkeit. Diese Motive sollen stets der Bedeutung des Konflikts angemessen sein. Welch ein Gefühl wird in uns erregt, wenn das Geschick edler Menschen durch Kleinigkeiten be-

*) Gietmann, Poetik. S. 266.

dingt wird! Wie fühlen wir uns gedrückt, daß es in Schückings „Schloß Dornegge“ nur durch die Laune einer gutmütigen Schauspielerin möglich wird, Dankmar und Eugenie zusammenzubringen! Oder wenn der Dichter, statt den seelischen Konflikt auch mit seelischen Mitteln zu lösen, zu einem äußeren Mittel greift, wenn er, statt die Verwicklung zwischen Stephan und Lucie, Philipp und Gretchen auf natürliche Weise beizulegen, den Knoten gewaltsam durchschneidet und letztere in einer Ueberschwemmung untergehen läßt! Oder wenn er, wie Spielhagen in „Durch Nacht zum Licht“, den Helden ohne allen Grund auf die Barrikaden schickt, damit er da sein Leben verende!

Romane, denen die kunstgemäße Einteilung in Anfang, Mitte und Ende abgeht, betrachten wir heutzutage nicht mehr als „Kunstwerke“. So die Dichtungen Smollets und Lesages. Die Helden gelangen aus einer Lage in die andere; heute schwelgen sie in Ueberfluß; morgen haben sie kaum ein Stückchen Brot zu essen; heute verkehren sie mit Fürsten, morgen fühlen sie sich glücklich in Gesellschaft von Räubern; heute trinken sie auf Brüderschaft mit diesem und jenem, schwören sich ewige Freundschaft und morgen gehen sie auf Nimmerwiedersehen auseinander. So fehlt jeder Zusammenhang, jede Verbindung des Anfangs mit dem Ende. Eine Mitte existiert überhaupt nicht, wie der Konflikt fehlt. Der Held tritt auf, wir begleiten ihn auf seiner Lebensreise, machen eine Menge Abenteuer mit ihm durch und verabschieden uns an einer Stelle von ihm. Nicht besser ist es in den deutschen Robinsonaden und Schelmenromanen des 18. Jahrhunderts.

Bei der Einteilung in Anfang, Mitte und Ende hat der Dichter streng zu beachten, daß die einzelnen Teile im Gleichgewicht stehen. Es muß ein richtiges Verhältnis obwalten. Naturgemäß kommt der Mitte der Schwerpunkt zu. Anfang und Ende balanzieren. Fehlerhaft wäre es, der Exposition einen zu weiten Raum zuzuwenden. Der Dichter soll nicht weiter ausholen, als unbedingt nötig ist. Holtei tut des Guten zu viel, wenn er im „Lammfell“ einen ganzen Band hindurch erzählt, ohne daß der Held geboren ist, Sterne in „Tristram Shandy“ und nach ihm Wezel in „Tobias Knaut“, wenn sie in der Geschichte des Helden bis in die Zeit vor seiner Geburt zurückgreifen. Zu ausgedehnt ist auch die Exposition in Eliots

„Mühle am Floß,“ und in Scotts Romanen, in denen gewöhnlich zu Anfang die historische Situation recht breit ausgemalt wird. Aehnliches finden wir in Brachvogels Dichtungen. In allen diesen Romanen entspricht die Breite der Grundlage keineswegs der Höhe des Gebäudes. Die Exposition darf nicht mehr versprechen, als die Ausführung hält. Gleich fehlerhaft ist es, gegen das Ende gewaltsame Abkürzungen vorzunehmen; es gewinnt dann den Anschein, als fürchte der Dichter, den Leser zu ermüden, wie Auerbach in dem „Landhaus am Rhein“. Das Fahrzeug des Dichters jagt, nachdem es die Höhe erreicht, mit reißender Schnelligkeit bergab. Der Dichter muß auch zu bremsen verstehen. Hat er die Handlung richtig verteilt, so wird auch das Ende den übrigen Teilen das Gleichgewicht halten.

Gleichgewicht muß auch bestehen zwischen der Wirkung und dem Raume, der zur Schilderung der ursächlichen Ereignisse verwandt wird. Es ist fehlerhaft, wenn Keller im „Grünen Heinrich“ mehrere Bogen verwendet, um ein Schweizerfest zu schildern, das für die Personen keine weiteren Folgen hat, als daß sie auf dem Heimwege sich die Liebe erklären. Wie viel Raum die Darstellung der Wirkung einnimmt, ist unerheblich; sie kann mit wenigen Worten dargestellt werden und doch einer umfassenden Begründung bedürfen.

Diese Normen für die Einteilung der Handlung hängen auf das innigste zusammen mit dem Gesetze der Kausalität, d. h. der ursächlichen Verbindung der einzelnen Teile untereinander. Jedes Ereignis muß dastehen als ein notwendiges, unlösliches Glied in der Kette der Begebenheiten. Mit seinen Wurzeln reicht ein jedes in das vorhergehende zurück, mit seinen Zweigen in das kommende herüber. „Kein Umstand darf absichtlich hingestellt erscheinen; unabhängig von dem Zweck, zu dem er gebraucht ist, muß er schon für sich selbst als eine notwendige Folge aus dem Vorigen herfließen.“*) Die Personen bleiben, müssen ja zum größten Teil dieselben bleiben. Jene, die zuerst tätig waren und die Fäden verwickeln halfen, sind später die einzigen, die sie entwirren können. Die Verwicklung werde weise eingeleitet und die Fäden mögen mit kluger Vorsicht verschlungen werden. Der Dichter verwirre sich nicht

*) Humboldt, Goethes Hermann und Dorothea, 72. Kap.

selbst in den Fäden — wie wäre sonst eine künstlerische Entwirrung möglich! Im Ganzen sollen die Dichter wohl bedenken, daß die Poesie des Romans keineswegs auf einer möglichst verwickelten Handlung beruht. Genug, wenn die epische Handlung einen „steten Verlauf, ein organisches Wachstum“ (Gottschall) bildet. Ein jeder Teil muß sowohl in sich als auch in seinen Beziehungen zu den vorhergegangenen wie zu den kommenden streng begründet sein. „Der Roman ist das wahre Leben, nur folgerecht, was dem Leben abgeht“ (Goethe). „Der Zusammenhang des Planes muß so fest und so innig sein, daß der Leser selbst ihn nicht anders hätte entwickeln, so übereinstimmend mit den physischen und moralischen Gesetzen der Natur, daß die Begebenheiten in der Tat nicht anders hätten fortlaufen können; nur die erste Anlage, auf welche sich das Uebrige gründet, ist der Willkür des Dichters unterworfen, alles Folgende bestimmt sich lediglich von selbst durch einander.“*)

Damit steht nicht im Widerspruch, wenn der Dichter dem Zufall im Roman Spielraum läßt. Im Gegenteil wird in dessen Anwendung der Dichter in keiner Weise beschränkt. Nur muß der Begriff Zufall in bestimmter Weise festgestellt werden. Zufall ist jedes Ereignis, das hervorgebracht wird durch mehrere von einander unabhängige Ursachen, die dem Betroffenen vorläufig unbekannt sind; oder, wie Vischer ihn definiert: „das Ergebnis dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen.“ Gegen den Zufall gibt es mithin kein Schutzmittel, aber im Roman soll er nur in bescheidener Form auftreten. Jedenfalls soll er nicht dazu dienen, große Konflikte einzuleiten oder als moderner deus ex machina sie zu beenden. Es erweckt ein unheimliches Gefühl, wenn ein bloßer Zufall zwei Menschen auf ewig trennt; wir fühlen uns unbefriedigt, wenn ein bloßer Zufall auf einmal alle Verwicklungen löst. So ist z. B. der Zufall mit grausamem Raffinement in dem sonst trefflichen Roman „Die Tochter des Kunstreiters“ von Ferdinande von Brackel zur Anwendung gebracht. Graf Degental liebt Nora, die Tochter des reichen Kunstreiters. Beide haben sich verlobt, und die Mutter des Grafen hat sich einverstanden erklärt, weil Nora ja nicht selbst Kunstreiterin, sondern

*) Humboldt, Goethes Hermann und Dorothea, 72. Kap.

nur die Tochter eines Kunstreiters sei. Nun wird aber Nora durch die schlimme Lage ihres Vaters gezwungen, öffentlich aufzutreten. Sie teilt dies ihrem Verlobten mit und übersendet den Brief zur Weiterbeförderung der Mutter. Diese liest ihn und legt ihn mit verschiedenen Zeitungsblättern, worin über ein neues Kunstreiter-Phänomen berichtet wird, in ein Paket, aber so, daß er unten zu liegen kommt. Die Zeitungen fallen dem Grafen zuerst in die Augen, er liest sie, und als er zuletzt den Brief findet, schickt er ihn unerbrochen zurück. Degental und Nora sind auf ewig getrennt!

Trotzdem in diesem Falle der Leser von dem ganzen Hergange unterrichtet ist, kann eine solche Verwendung des Zufalls nicht gerechtfertigt werden.

Der Dichter kann auch die Ursache oder die Folgen eines Ereignisses oder irgend eine Tatsache, eine Erklärung usw. dem Leser vorläufig verschweigen, weil aus dieser Unkenntnis die Spannung entsteht, aber er vermeide es, dem Leser zu sagen, daß er ihm vorläufig etwas verschweigt, wie es z. B. Heyse tut:

Er selbst lag noch lange mit offenen Augen und sah sich die Maske des Gefangenen auf dem Ofen an, in Gedanken, die einstweilen sein Geheimnis bleiben mögen. (Kinder der Welt, 1. Bd. S. 23.)

Spannung kann keine epische Handlung entbehren. Am öftesten wird sie hervorgerufen durch das Bestehen ungelöster Fragen, z. B. geheimnisvoller Existenzen und Beziehungen, Absichten, deren Ziel nicht zu ergründen, Taten, deren Urheber zu ermitteln schwer ist, u. a. So ist Oliver Twist in Boz' gleichnamiger Erzählung eine rätselhafte Existenz. Für ihn interessieren sich viele Personen — warum? erfahren wir erst am Schlusse. Ralph (in Coopers „Lionel") nimmt unerklärlichen Anteil an den Schritten des jungen Majors. Das Ende erst bringt die Lösung. Sonnenkamp in Auerbachs „Landhaus am Rhein" hat eine dunkle Vergangenheit. Der Dichter weist vielfach darauf hin, z. B. durch Sonnenkamps Benehmen bei gewissen Gelegenheiten, durch die Bemerkungen des Fräulein Milch, durch die Abneigung des Dr. Fritz und des Professors Crutius, endlich durch das Erschrecken Sonnenkamps beim Anblick des Negers. Das Rätsel selbst löst sich am Schluß. Aber die

Spannung darf nicht auf unnatürliche Weise erhalten werden. Der Dichter muß den Leser unvermerkt zu fesseln suchen. Dagegen fehlt Auerbach einmal im „Landhaus am Rhein". Fräulein Milch, die die Vergangenheit Sonnenkamps kennt, erzählt der Frau Professorin alles. „Sie rückte näher, und leise, kaum hörbar, teilte sie der Professorin einige Tatsachen aus Sonnenkamps Leben mit. Die Professorin hielt sich mit beiden Händen an der Nähmaschine, die vor ihr stand. Es wurde kein Wort gesprochen." Besser wäre es gewesen, der Dichter hätte auch die Professorin im Unklaren gelassen, als so ungeschickt die unbewußte Spannung zu zerstören.

Auf der gleichen Stufe wie der Zufall, steht im Romane der Einfluß der Elemente. In den älteren Romanen spielen die Naturereignisse eine ganze bedeutende Rolle. Manchmal kommen sie wie gerufen und reißen den Helden in eine ganz andere Umgebung. So werden in Wezels „Belphegor" zwei Personen von einer Wasserhose ergriffen und in die Türkei geführt. Ein andermal sitzt der Held an der Küste; es kommt ein Erdbeben, das Stückchen Land, auf dem der Held sich ausruht, wird losgerissen und ins Weltmeer getrieben. In den neueren Romanen hat man mit Recht den Elementen nur da eine Mitwirkung gestattet, wo sie natürlich erscheint. In allen Fällen aber muß festgehalten werden, daß die Elemente wohl eine Veränderung der Lage herbeiführen können, nicht aber den Abschluß bewirken sollen, wenn dadurch lediglich dem Verfasser aus der Verlegenheit geholfen werden soll.

Jean Paul sagt in seiner „Vorschule der Aesthetik", das Unentbehrlichste am Roman sei das Romantische. Heutzutage sind wir aber darüber hinaus. Gewiß ist der Reiz des Ueberraschenden, des Wunderbaren, geeignet, einen poetischen Zauber über die Handlung auszugießen und gewiß finden die romantischen Romane, sofern sie sonst billigen ästhetischen Ansprüchen genügen, auch heute noch dankbare Leser beim gebildeten Publikum, allein die ganze Richtung unserer Zeit verweist den Dichter auf das realistische Genre (realistisch im guten Sinne des Wortes).

Wenn der Dichter die Spannung auf eine Weise löst, die der vermutlichen Erwartung nicht entspricht, so ruft er Ueberraschung hervor. Es ist dem Dichter erlaubt, den Leser auf

diese Weise zu täuschen, nur muß die Ueberraschung wohl begründet sein.

Das Gesetz der Motivierung hat indes auch seine Grenzen. Die Lust, alles zu motivieren, artet leicht in Pedanterie aus. Wenn z. B. eine Revolution, ein Krieg in den Gang der Handlung eingreift, so ist es nicht Aufgabe des Dichters, auch die Gründe dieser zu entwickeln, wie es Manzoni in den „Verlobten“ tut. Renzo wird in den Aufruhr von Mailand verwickelt und kommt mit der Pest in oberflächliche Berührung. Anstatt nun mit kurzen Worten das Dasein des Aufruhrs und der Pest zu konstatieren, verwendet Manzoni im ganzen 96 Seiten auf die Begründung dieser beiden historischen Tatsachen. „Genug, wenn wir im allgemeinen den Eindruck der Kausalität erhalten“ (Gottschall).

Das Gesetz der Kausalität (als auf der Realität beruhend) erlaubt dem Romane auch nicht, höhere Wesen treibend oder zurückhaltend in den Gang der Handlung eingreifen zu lassen. Natürlich ist alles entsprungen, natürlich nimmt alles seinen Verlauf, natürlich findet alles seinen Abschluß. Kein Poseidon schleudert den Helden auf dem Meere umher, wohl aber zertrümmert der Sturm sein Schiff. Es kann nur ein Fehlgriff genannt werden, wenn George Sand in ihrem Roman „Spiridion“ den Geist des Abtes den ganzen Roman durchspuken läßt; wenn in Spieß' Geisterroman „Der alte Ueberall und Nirgends“ der Geist des Ritters von Hohenstaufen so lange umherirren muß, bis er fünf gute Handlungen verrichtet hat. Fehlerhaft ist es auch, die Wirklichkeit in Spuk zu verwandeln. Mag den Personen des Romans manches geheimnisvoll, ja gespensterhaft erscheinen — dem Leser muß alles klar sein oder werden. Man denke an den Bund der „Ritter vom Geiste“ in Gutzkows Dichtung. Wo ist da Klarheit? Wo ist die Ursache dieser geheimnisvollen Wirkungen? Wie seltsam hängt alles zusammen. Und welche Qual hat der Leser zu erleiden, der gern Aufschluß wünschte und ihn auch verlangen darf! Denn wir sind ja „aus der Phantasie-Welt mit voller Absichtlichkeit in die wirkliche gestellt. Innerhalb des Wirklichen aber schafft die Phantasie wieder frei. Alles Uebernatürliche ist z. B. auf das Außerordentliche herabgestimmt. Nirgends darf ein Bruch mit dem Wirklichen, oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für

möglich Gehaltenen eintreten" (Lemcke). Denn ob etwas jemals gerade so geschehen, wie es dargestellt wird, kommt hierbei durchaus nicht in Betracht.

Die Handlung muß endlich einheitlich sein. Die Einheit verleiht dem dichterischen Kunstwerk jene Solidität und Harmonie, die wir an den vollendeten Werken der Baukunst bewundern.

Wie aber wird sie erreicht?

Nicht dadurch, daß die Vielheit des Geschehenen sich auf einen Helden bezieht — „denn vieles, ja unzähliges begegnet ja dem einzelnen, wovon manches sich nicht zu einer Einheit zusammenschließt; auch vollzieht der einzelne viele Taten, aus denen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergibt" (Aristoteles) — sondern dadurch, daß jene Vielheit mit der Idee, d. i. dem Streben des Helden, in innerem Zusammenhange steht. An sich ohne Bedeutung und unverständlich erhält eine jede Begebenheit Wert und Erklärung durch ihre Beziehung auf das Ganze; keine Begebenheit darf vorkommen, die ohne Einfluß auf das Ganze dastände. Keine Situation, und wäre sie noch so poetisch dargestellt, ist berechtigt, wenn sie nicht dem Ganzen sich einfügt. Die notwendigen Begebenheiten und Situationen müssen aber auch vollständig in deutlicher Beziehung auf das Ganze vorgeführt werden; keine kann geändert oder herausgenommen werden, ohne daß das Ganze eine Lücke zeigt. Die Idee hält alles zusammen und schafft die Einheit. Ein Ziel ist es, dem alles zustrebt, ein Held ist es, auf den sich alles bezieht und in dessen Streben alle Enden der Handlung zusammenlaufen. „Die epische Einheit wird somit erreicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie loseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung wird. Das Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Aeste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen" (Gottschall).

In den ersten der neueren Romane fehlt die strenge Einheit gänzlich. Leicht erklärlich. Die Form des Romans war zwar gefunden, auch hatte man erkannt, daß nur die Wirklichkeit geeigneten Stoff für diese Dichtungsart liefern könne, aber die

Technik mußte noch erlernt werden. So enthalten denn die ersten wirklichen Romane nichts, als eine Reihe unverbundener, interessanter Abenteuer, die nur dadurch unter einen Gesichtspunkt gebracht werden, daß ein einziger Held sie erlebt.

In Mendozas berühmtem Roman kommt Lazarillo zuerst zu einem Bettler, dann zu einem Geistlichen und weiter zu einem Edelmann, Klosterbruder, Kaplan, Alguazil und wird endlich mit der Magd eines Erzpriesters verheiratet. Nicht besser ist die Einheit gewahrt in Alemans „Guzman von Alfarache", in Ubedas „Picara", in Grimmelshausens „Simplizius", in Lesages „Gil Blas". Das sind hundert Abenteuer, die nur sehr notdürftig miteinander verbunden sind. Ein Beweis, wie unkünstlerisch diese Romane sind, geht aus der Tatsache hervor, daß man sie beliebig verlängern zu können glaubte. Ebenso waren die Robinsonaden im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Abenteuer über Abenteuer ohne einen inneren Zusammenhang. Da kam Richardson. Er war der erste Dichter, der seine Romane zu künstlerischer Einheit gestaltete. Er machte nicht einen Helden mit vielen Abenteuern, sondern einen Helden mit nur einer Handlung zum Mittelpunkt seiner Dichtungen. Fielding, sein begabter Zeitgenosse, folgte ihm nach, erweiterte aber den Kreis des Romans dadurch, daß er der einen Haupthandlung oder vielmehr dem Streben des Helden eine Menge von ausgedehnten Hindernissen entgegensetzte. So gewann er eine Mannigfaltigkeit interessanter Ereignisse, die aber nicht zusammenhanglos erscheinen, weil das Streben des Helden sie vereinte. Smollet hingegen verfiel wieder in den alten Fehler. Unter den späteren Romanen zeichnen sich Gutzkows „Ritter vom Geiste" durch eine sehr mangelhafte Komposition aus. Wir haben da nicht eine, sondern drei nebeneinanderlaufende Handlungen: den Prozeß Dankmars, Egons politische Laufbahn, Hackerts, Paulinens und anderer Geschichte. Alle drei Handlungen berühren sich flüchtig, nie erfolgt eine Verschlingung der Fäden.

Die Einheit fehlt ferner auch in vielen historischen Romanen, und zwar einzig deshalb, weil die geschichtliche und die erdichtete Begebenheit nebeneinander laufen, ohne daß die erstere die letztere wesentlich beeinflußt, und ohne daß beide sich an einem Punkte verbinden. Der Dichter hat in diesem Falle entweder die Geschichte gewaltsam herbeigezogen, um der erdichteten Be-

gebenheit einen bedeutenderen Anstrich zu geben, oder er wollte die historische Tatsache in romanhafter Weise ausschmücken, weil er einsah, daß sie ohne eine Nebenhandlung zu sehr des dichterischen Interesses entbehren würde. So verwob Manzoni in die Geschichte seiner Verlobten einige Szenen aus der Geschichte Mailands, ohne daß diese die Entwicklung der ersteren bedingten; Samarow läßt neben den Staatsaktionen seiner Romane noch eine Liebesgeschichte laufen, die nichts damit zu tun hat; Bolanden desgleichen in seinen Ritterromanen; Cooper in Lionel Lincoln. In all diesen Romanen ist der Zusammenhang zwischen der geschichtlichen und der erdichteten Begebenheit sehr lose, die Einheit ist verloren.

Durch das Gesetz der Einheit wird auch die Stellung der Episoden innerhalb des Romanganzen bestimmt.

Zunächst ein weniges über die Episode im allgemeinen.

In den epischen Gedichten, die zum Teil aus älteren Liedern entstanden sind, durften bei der Verschmelzung nicht alle Teile, die sich nicht unmittelbar auf den Helden bezogen, wegfallen, ohne daß das Ganze an Schönheit und Mannigfaltigkeit Einbuße erlitten hätte. Diese Teile wurden deshalb als Episoden in den Rahmen des Epos eingefügt.

Es liegt ja auch im Wesen des Erzählers, der die ganze Erscheinungswelt mit gleicher Liebe umfaßt, der in ruhiger Behaglichkeit alles überschaut, sowie im Wesen der epischen Dichtung, die eine behagliche Breite liebt, daß auch die Episoden einer liebevollen Darstellung gewürdigt werden. Es sind das kleine Geschichten, die neben der eigentlichen Handlung laufen. Diese Nebengeschichten dürfen aber die Haupthandlung nicht überwuchern, müssen hinsichtlich der Länge zu ihr im genaueren Verhältnis, müssen mit ihr in lebendigem Zusammenhang stehen, auf sie einwirken, beschleunigend oder zurückhaltend. Diese Einwirkung ist am vollkommensten, wenn sie gegenseitig ist, d. h. wenn die Episode für die Entwicklung der Haupthandlung von Bedeutung ist und die Haupthandlung den Ausgang der Episode bedingt. Die Episode muß derartig mit der Haupthandlung verbunden sein, daß eine Loslösung unmöglich ist. In Freytags Dichtung „Die verlorene Handschrift" laufen die Episoden: Hummel und Hahn, Fritz und Laura, selbständig neben der Haupthandlung, ohne sich ihr mehr zu nähern, als daß die Per-

sonen mit einander verkehren. Fehlerhaft ist es, wenn die Haupthandlung auf die Episode wirkt und diese nicht zurück. Die Haupthandlung ist ja nicht der Episode wegen da, sondern umgekehrt. Ferner muß die Episode zu Anfang oder in der Mitte eingefügt sein, nicht aber am Ende, weil da die Haupthandlung unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt.

Sehr mangelhaft ist die Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung in Scotts Roman „Das schöne Mädchen von Perth". Die Komposition ist folgende.

Haupthandlung.	Episode I.	Episode II.	Episode III.
Harry Gow liebt Katharina, das schöne Mädchen von Perth. Diese und ihr Vater müssen wegen Ketzerei fliehen. Katharina wird angeblich zur Herzogin von Rothsay, der Gemahlin des Prinzen, gebracht. Sie findet auf dem Schlosse aber nur letzteren, welcher ihr Liebeserklärungen macht. Sie weist ihn ab und Rothsay gibt nach. Der Prinz wird von seinen Begleitern, den Kreaturen Albanys, langsam getötet. Katharina läßt es dem Grafen von Douglas melden. Dieser kommt und läßt die Mörder hinrichten. Harry Gow hört dies und tritt in die Reihen des feindlichen Stammes, um Conachar zu bekämpfen. Es gelingt ihm nicht. Conachar flieht. Der alte König vernimmt den Tod seines Sohnes. Er ahnt, daß Albany der Mörder gewesen. Aber er bestraft ihn nicht hart. Katharina und Harry verbinden sich.	Herzog von Albany strebt nach der Herrschaft seines Bruders. Er will deshalb dessen Sohn, den Prinzen Rothsay, umbringen lassen, und lockt ihn nach dem Schlosse seiner Gemahlin, der Herzogin von Rothsay.	Bei Katharinens Vater lebt Conachar, Sohn eines hochländischen Häuptlings. Er kommt zu seinem Stamme und wird als Häuptling ausgerufen. Er liebt Katharina und ist deswegen Feind Harrys. Zu ihm flieht Katharinens Vater. Bleibt bei ihm, bis Conachar mit seinem Stamme nach Perth zieht, um hier den Zwist mit einem anderen Stamme zu beenden.	Harry hat einem Freunde des Prinzen, Ramorny, die Hand abgehauen. Dieser stellt ihm nach, trifft aber aus einem Hinterhalte einen Falschen. Dessen Witwe wählt Harry zu ihrem Verteidiger. Dieser besiegt den Mörder.

Aus dieser Zusammenstellung dürfte hervorgehen, wie dürftig der Zusammenhang zwischen Episoden und Haupthandlung ist. Die III. Episode hat sogar mit der Haupthandlung nur die Personen gemein.

In den Romanen des 17. Jahrhunderts überwuchern manchmal die Nebengeschichten die Haupthandlung, um schließlich ein unentwirrbares Knäuel zu bilden. Hat doch Urfés „Astrée" 33 und Ulrichs „Octavio" 48 Episoden!

Das Muster einer künstlerisch eingefügten Episode finden wir in Schückings „Schloß Dornegge“, nämlich die Liebesgeschichte Ludwigs und Helenens. Helene muß zu Eugenie fliehen, ihr Vater sie zurückholen, Graf Boto geht mit ihm, gerät mit Jauffroy zusammen; dieser tötet ihn, und Eugenie, die Heldin, wird durch diese Episode nicht allein den Gemordeten, sondern auch den Mörder los.

Das sind die allgemeinen Forderungen, die man an den kunstgemäßen Aufbau der Handlung stellt. Fügen wir noch hinzu, daß die innere und äußere Handlung sich das Gleichgewicht halten soll. Wiegt die erstere vor, so läuft der Dichter Gefahr, den Leser zu ermüden; läßt er der äußeren zu viel Spielraum, so wird das Interesse zu sehr ein bloß stoffliches.

Für ersteres kann Rousseaus „Heloïse“ angeführt werden. Wie ist da die äußerst magere Handlung auseinandergezerrt! Wie wimmeln die Briefe von Ausrufungen ewiger Liebe und Treue! Das gefällt dem Leser einige Bogen hindurch recht gut, wenn aber diese Bogen schließlich zu zwei Bänden anwachsen, so verlangt er doch endlich etwas Greifbares.

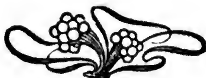
Für letzteres können die zahlreichen Kriminal-Romane erwähnt werden, wo das ganze Interesse auf den Aeußerlichkeiten eines Mordes, einer Unterschlagung, eines Raubes, einer Vergiftung, einer streitigen Erbschaft und den dadurch entstehenden Untersuchungen usw. beruht.

Für die Bewegung der Handlung gilt das Gesetz, daß sie eine ruhige, stetige sei. Sie gleiche, um ein verbrauchtes, aber treffendes Bild anzuwenden, den langsam in majestätischer Fülle dahingleitenden Wogen des Stromes. Der Dichter fahre nicht mit dem Schnellzug, aber auch nicht mit jener gelben Kalesche, die nach Immermanns Autorität drei Tage gebrauchte, um bei gutem Wege von Leipzig nach Dresden zu kommen. Er darf nicht zu Anfang jagen, damit er nicht zu schnell ermattet; er darf die Eile nicht bis zum Schluß versparen, damit er den Leser nicht langweilt. Die Bewegung sei lückenlos; sie schreite stetig vor von einem Punkte zum andern und werde über die ganze Dichtung harmonisch verteilt.

Somit kann man Walter Scott nicht recht geben, wenn er (Waverley, Kap. 70) den Gang der Erzählung mit einem einen

Berg hinunter rollenden Steine vergleicht: erst ist die Bewegung langsam; dann verstärkt sie sich immer mehr, und endlich, bald am Fuße des Berges angelangt, überspringt der Stein in großen Sätzen ganze Strecken. So, meint Scott, müsse auch die Erzählung erst langsam fortschreiten, aber dem Schlusse nahe, könne sie über Ereignisse hinwegeilen, so wichtig sie auch seien, die die Phantasie des Lesers bereits vorhergesehen.

Wenn der Dichter seinen Stoff gut behandelt, wird er ein weiser Rhapsode sein, wie ihn Goethe beschreibt: „Der Rhapsode, der die vollkommene Vergangenheit vorträgt, wird als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Ganze übersieht; sein Vortrag wird dahin zielen, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören; er wird das Interesse egal verteilen, wo er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen."



Dritter Abschnitt.

Die Form.

I. Die Form überhaupt.

Während wir im zweiten Teile dieses Werkes festzustellen suchten, wie der Stoff des Romans beschaffen sein soll, um der dichterischen Darstellung würdig zu werden, welche Gesetze für seine Zusammenfügung zu einem Ganzen der Dichter zu beobachten habe, um das Gefallen des Lesers zu erregen, wobei wir darauf aufmerksam machten, daß manche dieser Gesetze eben nur für den Roman, als eine scharf abgegrenzte Dichtungsart, Geltung haben — wenden wir uns in diesem dritten Teile zur Form, die der Roman zum Teil mit den übrigen epischen Dichtungsarten gemein hat.

Gietman*) betont mit Recht, daß im Grunde die Darstellung und Erweckung einer Gemütsbewegung oder Stimmung das eigentliche Ziel der künstlerischen Tätigkeit ist. Alle Gegenstände der Beschreibung und Erzählung sind nur Mittel dazu, und auch aus diesen selbst, so sehr sie vorzuwiegen scheinen, muß eine Stimmung hervorwachsen, wenn sie den poetischen Zweck erfüllen sollen. So wird es leichter verständlich, weshalb die Schönheit des Stoffes nicht für alle Fälle wesentlich ist.

Die Form ist eine Grundbedingung des ästhetischen Gefallens. Ist sie mangelhaft, so kann der schönste Inhalt zerstört werden. Daß die Form bei den übrigen Künsten, z. B. der Bildhauerei, Malerei, Architektur ein Grundwesentliches ist, gesteht ein jeder zu, und nirgends ist man bei Abweichungen schneller

*) Poetik. S. 26.

mit dem Tadel bei der Hand; nur in der Dichtkunst glauben nicht allein die Dichter sich von den bestehenden Gesetzen losmachen zu dürfen, sondern die Leser ertragen auch mit ungewöhnlicher Nachsicht die Ausschreitungen der Verfasser.

Obschon die Formen des Romans und der Novelle an sich die freieste und ungehemmteste Entfaltung des individuellen Talents verbürgen, soll der Dichter sich doch an gewisse Schranken halten, denn „die Pflege der poetischen Form im höheren Sinne, des Ebenmaßes und der Harmonie der Teile, der klaren, durchgeführten Entwicklung, der konsequenten Charakteristik und Detaillierung, der Durchbildung des Vortrags und der Sprache, kann und soll in Roman und Novelle ebenso stattfinden, wie in jeder anderen poetischen Gattung“ (Adolf Stern).

Leider finden sich in keiner Kunst so viele Formlosigkeiten, wie gerade in der Dichtkunst. Man denke nur an Jean Paul, dessen Werke zum Teil ungenießbar sind, ja, der nur bei sehr gesteigerter Aufmerksamkeit verständlich wird.

Der Dichter hat aber nicht das Recht, an den Leser die Forderung einer besonderen Anstrengung zu stellen. Nur Aufmerksamkeit, nicht Anstrengung kann er verlangen. Darum fort mit aller Unklarheit, die sich den Anschein des Tiefsinns geben will! Fort aber auch mit jedem Werk, das zwar keine Anstrengung fordert, uns aber auch nicht zur Aufmerksamkeit zu zwingen vermag! Und besonders fort mit allen Romanen, die den Beweis künstlerischer Unfähigkeit und nachlässigen Schaffens an sich tragen! Denn es glaubt ja ein jeder, der sonst nichts leisten kann und dem andere Dichtungsarten zu viel formelle Schwierigkeiten bieten, doch wenigstens einen Roman schreiben zu können. Ohne Kenntnis der notwendigsten Formgesetze setzen sich die Stümper und Dilettanten hin, suchen in ihrem Erfahrungsschatze herum nach einem passenden Stoffe, oder noch besser, schlagen die Geschichte nach, oder am allerbesten, nehmen eine vermischte Nachricht oder eine Begebenheit aus den Kriminalakten, hüllen den gefundenen Stoff in die übliche Form ein und glauben dann Wunder was geschaffen zu haben. Wie viel dadurch diese Dichtform an Achtung verloren hat, ist leicht zu ermessen. Deshalb ist „das einzige Mittel, dem Roman zur Ebenbürtigkeit mit den übrigen Produkten der Phantasie zu verhelfen, die Strenge der

Form. An diesem Fels müßte der bloße Dilettant, der handwerksmäßige Pfuscher Schiffbruch leiden".*)

Daher ist es notwendig, die Formgesetze der Dichtkunst, hier der erzählenden, mit aller Strenge zu betonen.

Das Ziel der Form ist höchste Anschaulichkeit; diese ist nur zu erreichen durch höchste Selbständigkeit des Kunstwerks, d. h. durch durchgängige Objektivität.

Das Kunstwerk soll sich selbst erklären; ohne jede subjektive Zutat von seiten des Künstlers muß es in allen seinen Teilen klar und durchsichtig vor den Augen des Betrachters stehen. Da darf keiner hinweggehen, ohne es in seinem Ganzen begriffen zu haben. Welche Künste ihren Werken den höchsten Grad von Selbständigkeit zu verleihen vermögen, ist hiernach klar: die Skulptur und die Malerei. Die Gruppe des Bildhauers, das Gemälde des Malers, beide können nur durch ihr bloßes Dasein wirken, beide können ihre Erklärung nur in sich selbst finden. Denn wer will sie geben? Der Künstler kann es nicht, er ist nicht mehr gegenwärtig; er hat sich entfernt, nachdem er versucht hat, in sein Werk alles zu legen, was zu seiner Erklärung notwendig ist. Und wenn nun trotzdem der Betrachter noch fragend vor einem Teile steht und vergebens nach einer Lösung des Rätsels sucht; wenn trotzdem der Künstler hervortreten muß, um zu sagen: „Das mußt du so verstehen und das ist so gemeint", so leidet sein Werk an Unselbständigkeit und diese zerstört den reinen Genuß. Dann gleicht das Kunstwerk einem verfehlten Mechanismus, der jeden Tag stehen bleibt und immer der Nachhülfe des Meisters bedarf.

Nicht anders ist es in der Poesie und besonders in der erzählenden. Auch hier darf nie der Dichter hinter seinem Werke hervortreten, um dunkle Vorgänge zu erklären, anscheinende Widersprüche zu heben, Ereignisse durch Abhandlungen zu motivieren, um mit eigenen, betrachtenden Bemerkungen den Gang der Handlung zu begleiten oder Schilderungen des Innen- und Außenlebens anders zu geben als durch die Handlung, denn sonst verläßt er das Gebiet des schaffenden Künstlers. Die Selbstständigkeit soll so sein, wie sie Humboldt an „Hermann und

*) J. Mähly, der Roman des XIX. Jahrhunderts. S. 8.

Dorothea" rühmend hervorhebt: „Wir fühlen so wenig, daß wir bloß Zuhörer des Dichters sind, daß wir unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen glauben". Dichtwerke, die einen hohen Grad von Selbständigkeit besitzen, hat man nicht mit Unrecht den Werken der Skulptur gleichgestellt und sie mit dem Prädikat „plastisch" beehrt.

Solche Dichtwerke üben einen mächtigen Einfluß auf uns aus. „Wir fühlen uns von einer Klarheit umgeben, von der wir sonst keinen Begriff haben; wir empfinden eine Ruhe, die nichts zu stören vermag, weil wir alles, wofür wir nur irgend Sinn haben, in diesem einen Gegenstande und dort in vollkommenster Harmonie antreffen; alle Kräfte des Gemütes gehören der Phantasie und diese ausschließend der einen hohen, reinen und idealischen Form an, die aus einem solchen Kunstwerke uns entgegenstrahlt."*)

Ein solches Kunstwerk wird auf uns keinen anderen Eindruck machen, als den vollkommener Einfachheit. Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Wir fühlen uns angezogen, erhoben, ergötzt, gerührt — und haben diese Empfindungen dem prüfenden Verstande Platz gemacht, so fragen wir uns verwundert: wie hat der Dichter nur eine solche Wirkung erreichen können? Wir untersuchen und sehen, daß er nichts getan hat, als die nackte Tatsache erzählen. Homer tut nichts, als in höchster Einfachheit Nausikaas Benehmen zu schildern und ein paar ihrer Worte wiederzugeben — und doch fühlen wir lebendig, was im Herzen des schönen Mädchens vorgeht; wir fühlen, wie die Bewunderung für den herrlichen Mann streitet mit dem Schmerz über die frühzeitige Trennung. Und so angeregt fühlen wir uns, daß noch lange die Erinnerung in unserer Seele nachklingt. Der Dichter hat eben in echt objektiver Weise die innere Erregung durch die äußere Handlung kundgegeben. Ja, diese Darstellungsweise macht den Leser selbst zum Dichter. Seine Teilnahme ist einzig und allein auf die geschilderte Empfindung gerichtet — alle Saiten seines Gemütes, die mit diesen Empfindungen zusammenhängen, werden angeregt, und seine Phantasie ruft ihm alles Erlebte ins Gedächtnis, welches mit dem Dargestellten zusammenklingt. Er dichtet mit. Seine Einbildungs-

---

*) Humboldt, a. a. O. XX.

kraft, getrieben von den Worten des Dichters, malt die geschehenden Handlungen mit höchster Lebhaftigkeit aus. In fast greifbarer Deutlichkeit stehen die Gestalten vor seinem geistigen Auge, er lebt sich ein in ihr Denken, Fühlen und Handeln, er denkt, fühlt und handelt mit. Und diese echt dichterische Stimmung, die nötig ist zur Aufnahme einer Dichtung, wird einzig hervorgerufen durch höchste Objektivität.

Um den rechten Wert einer solchen vollkommenen Objektivität zu ermessen, muß man die Werke eines Féval, Holtei, Brachvogel, Jokai, Hugo mit den Romanen eines Freytag, Auerbach, Spielhagen, Reuter vergleichen. Dort die Erzählkunst in roher Form, hier durchgearbeitet zu hoher Vollkommenheit.

Die Selbständigkeit des Kunstwerks muß sich zunächst in der Erzählungsweise, dann in der Darstellung des Seelenlebens und der Außenwelt kund geben. Somit teilt sich der vorliegende Abschnitt in folgende Kapitel:

1. die Selbständigkeit in der Erzählung,
2. die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens,
3. die Darstellung der Außenwelt
   a) der Personen,
   b) der Gegenstände,
   c) des Ortes,
   d) der Umwelt und der Natur;
4. die Darstellung der Zeit,
5. die Handlung und die Gespräche,
6. die Erzählung und der Stil.

Hieran werden wir dann noch einige Erörterungen über den Titel schließen, der dem Verfasser oft ebensoviel Sorge macht wie dem Verleger.

II. Die Selbständigkeit in der Erzählung.

„Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Muse im allgemeinen zu hören glaubte.“

Goethe hat hier in wenigen Worten das Wesen der Objektivität charakterisiert, so daß zu ihrer Erläuterung nur weniges hinzuzufügen ist. Der Dichter soll ganz in seinem Werke aufgehen; er soll das Werk sein, und das Werk er. Er soll nur streben, seine Dichtung zum vollkommenen Ausdrucke der Idee zu machen, die er darstellen will.

Flaubert hatte den Grundsatz — und äußerte ihn häufig —, daß ein Autor nirgends in seinem Werke hervortreten dürfe. Den Grundsatz hat er z. B. in seiner „Madame Bovary" aufs peinlichste befolgt. Nirgends unterbricht die Persönlichkeit des Autors den Lauf der Erzählung; mit großer Sorgfalt ist alles vermieden, was auf ihn hinweisen könnte. So sehr Balzac auch Realist war — er vermochte doch nicht ganz hinter seinen Werken zu verschwinden. Häufig schaltet er Ausrufe, Betrachtungen usw. ein*), sodaß man z. B. mit seinen Aussprüchen über die Frauen einen ganzen Band füllen konnte.**) Alphonse Daudet apostrophiert sogar häufig seinen Leser, unterhält sich mit ihm, sucht ihm Interesse für seine Gestalten einzuflößen. Eigene Bemerkungen und Betrachtungen schaltet auch Raabe häufig ein. Es ist dies eine Eigenart dieser Dichter, die zwar auf realistischer Grundlage arbeiten, insofern sie immer von der Beobachtung ausgehen, deren Schaffenskraft aber nach der Seite der Phantasie hin überquillt.

Ueberhaupt ist es dem Romandichter nicht leicht, sich seines Ich so gänzlich zu entäußern, daß es spurlos in der Dichtung verschwindet. Es treten ihm schwer zu überwindende Hindernisse entgegen, Hindernisse, die teils in der Neuzeit, teils im Dichter selbst, teils in seinem Darstellungsmittel, der Sprache (spezieller der Prosa) begründet sind.

Den neueren Dichtern fehlt zum großen Teile die Objektivität der Alten. Sie vermögen eben nicht mehr mit jener Naivität an den Stoff heranzutreten, die den alten Epiker auszeichnet und das Wesen der Objektivität ausmacht. Naiv ist die reflexionslose Auffassung und Darstellung der Dinge, wodurch die Erscheinungswelt als etwas Gegebenes hingenommen wird.

*) Vgl. z. B. Eugénie Grandet, Paris, Calmann Lévy, 1900. S. 35, 77, 92, 124.

**) Gabriel Deville, La femme et l'amour d'après H. de Balzac. 2. édition. Paris, Calmann Lévy, 1888.

Die Neuzeit aber ist zu sehr von der Blässe des Gedankens angekränkelt, um mit dieser Naivität die Dinge betrachten zu können. So hat sich zwischen der Dichtkunst alter und neuer Richtung ein Gegensatz gebildet, der sich als naive und sentimentale Dichtung kund gibt. Beide Begriffe sind für Erklärung der Objektivität zu wichtig, als daß sie nicht eine kurze Erörterung verdienten.

„Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, sowie derjenige, der in den Zeitaltern kunstlicher Kultur ihm am nächsten kommt, ist streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern; ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich; sein Herz liegt nicht, wie schlechtes Metall, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk, und das Werk ist er; man muß des ersteren schon nicht wert oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen."*) Wenn Schiller dem naiven Dichter eine scheinbare Unempfindlichkeit zuschreibt, so hat er das Richtige getroffen. Der naive Dichter bewundert nichts und tadelt nichts; keine glänzende Eigenschaft, weder Tapferkeit, Weisheit, Edelmut, weder aufopfernde Liebe der Gattin noch ausharrende Treue des Dieners; keine Schönheit der Natur, kein noch so freudiges oder schmerzliches Ereignis vermag ihn aus seiner scheinbaren Teilnahmlosigkeit aufzurütteln. Homer berührt mit keinem anerkennenden Wort die unerschütterliche Treue Penelopens, sie ist ihm durchaus selbstverständlich. Mit keinem Wort berührt er die leise aufkeimende Neigung Nausikaas zu dem göttlichen Helden Odysseus; selbst dann nicht, als der Moment des Abschieds naht, als Nausikaa, „geschmückt mit göttlicher Schönheit", den göttergleichen Odysseus betrachtet, und schmerzliche Gefühle ihren Busen durchziehen — selbst da nicht tritt er hervor, um mit zündenden Worten die schmerzlich-wonnige Empfindung des holden Mädchens zu schildern. Mit keinem Worte erwähnt Homer die freigebige Gastfreundschaft der Phäaken, sie

*) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

ist ihm etwas, was sich von selbst versteht, etwas durchaus Natürliches. Er lebt eben in seinem Stoffe, und dieser in ihm; der Stoff ist ein Teil seines Selbst geworden, darum kann er nicht über ihn reflektieren, ihn betrachten und seine Freude kund geben.*)

Der moderne Dichter hingegen hat sich vom Stoffe getrennt, er ist der Natur entfremdet wie seine Zeit es ist, deshalb bewundert er sie. Er fühlt sich nicht mehr als Kind der schönen Mutter Natur, deshalb entdeckt er täglich neue Reize an ihr, und schwärmt für sie. Der moderne Dichter hat alles verloren, was den alten auszeichnet, er mußte alles verlieren, weil auch seiner Zeit alles mangelt, was die alte besaß. Wo sich daher die Ueberbleibsel jener alten Zeit finden, da betrachtet sie der moderne Dichter als Oasen in der Wüste der Zeit und er wird leicht verführt, seinen Empfindungen Luft zu machen und die dargestellten Handlungen mit lyrischen Ergüssen zu begleiten. Wenn aber der Dichter es sich nicht versagen kann, jedes Ereignis zu beweinen, zu bejubeln oder zu belachen, so folgt daraus, daß er seines Stoffes nicht Herr ist, daß dieser ihn überwältigt.

Auch die Individualität des Dichters ist ein Hindernis. Er will seine Person nicht aufgeben, nicht sie in den Hintergrund drängen, ja sie verschwinden und nur sein Werk stehen lassen. Er will sich geltend machen, will zeigen, daß er, trotzdem er in seinem Gedichte mit so vielen Zungen redet, doch eine eigene Meinung besitzt. Und daraus entspringt die leidige Sucht, in einem Werke der Phantasie allgemeine Betrachtungen anzustellen.

Solche Bemerkungen sind umso weniger gerechtfertigt, als sie zumeist in einem losen Zusammenhang mit der Handlung stehen. Gerstäcker erzählt z. B., wie ein Packmeister auf der Eisenbahn einen Reisenden, der keinen Platz mehr finden konnte, im Packwagen mitnimmt, nachdem er von ihm eine Zigarre er-

*) „Die Alten stellten die Existenz dar, wir (die Neueren) gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst: denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können." (Goethe, Ital. Reise, 17. 5. 1787.)

halten, und dann glaubt er folgende Betrachtungen anhängen zu sollen:

Eine Zigarre wirkt überhaupt oft Wunder, und die Menschen, die sich diesen Genuß aus dem einen oder andern Grunde versagen, wissen und ahnen gar nicht, wie sehr sie sich oft selber dadurch im Lichte stehen.

Mit einer Zigarre ist jeder imstande, augenblicklich auf indirekte Art eine Unterhaltung anzuknüpfen, indem man nur einen Reisegefährten um Feuer bittet. Ist dieser in der Stimmung, darauf einzugehen, so reicht er die eigene Zigarre zum Anzünden. Paßt es ihm aber nicht, so bleibt ihm immer noch ein Ausweg — er reicht dann dem Bittenden einfach ein Schwefelholz. Der Empfänger dankt, zündet seine Zigarre an, wirft das Holz weg und betrachtet sich als abgewiesen.

Mit einer dargebotenen Zigarre gewinne ich mir außerdem das Herz unzähliger Menschen, die der nicht rauchende Reisende in gemeiner Weise durch schnöde Fünf- und Zehn-Groschenstücke gewinnen muß. („Der Polizeiagent.“ 1. Kapitel.)

Gerstäcker läßt in demselben Roman (6. Kapitel) einen seiner Helden einen flüchtigen Verbrecher verfolgen, den er auch in Ems sucht. Nach einer kurzen Beschreibung des Kurhauses heißt es:

Es ist eine Schmach für Deutschland, daß wir noch diese vergoldeten Schandhöhlen in unseren Gauen dulden — es ist eine doppelte Schmach für die Regierungen, die sie begünstigen und gestatten, und alle die Opfer, die jährlich fallen, müssen einst auf ihren Seelen brennen.

Napoleon III. hat die Spielhöllen aus seinem Reich verbannt und die Spieler damit über die Grenzen getrieben. Geschah das aber nur deshalb, daß sie in Deutschland ihre gesetzliche Aufnahme finden sollten? Und müssen wir nicht vor Scham erröten, wenn wir dieses französische Unwesen mit französischen Marken und Marqueuren im Herzen unseres Vaterlandes eingenistet finden? Aber es ist so. Trotz der gerechten Entrüstung, die allgemein darüber herrscht, müssen wir jetzt geschehen lassen, daß andere Nationen die Achseln darüber zucken und uns bedauern oder — verachten, müssen wir es geschehen lassen, sage ich, denn

„wollten wir alle zusammen schmeißen,
wir könnten sie doch nicht Lügner heißen.“

Wenn wir es denn aber trotz allem und allem unter unseren Augen so frech fortgeführt sehen, so gehört es sich, daß sich jeder rechtliche Mann wenigstens dagegen verwahrt, diese Schandbuden gutzuheißen. Das Ausland möge erfahren, daß die deutsche Nation unschuldig ist an diesem Werk und keinen Silberling von dem Blutgeld verlangt, das es einzelnen Fürsten einbringen mag. Hammerschlag auf Hammerschlag folge auf das Gewissen der Vertreter

deutscher Nation, bis sie endlich wach gerüttelt werden — sie sollen sich wenigstens nicht beklagen dürfen, daß man sie nicht geweckt hätte. Hamilton dachte freilich an nichts derartiges, als er das hell erleuchtete Portal betrat, an welchem ein galonierter Portier und ein sehr einfach gekleideter Polizeidiener — zur Wache, daß das heilige Spiel nicht etwa gestört würde — auf Posten standen.

Die ganze Einschaltung wirkt umso störender, als der Verfasser selbst sagt, daß Hamilton an nichts derartiges dachte.

Mag der Autor über eine Sache denken, was und wie er will, wir Leser wollen seine Meinung nicht hören. Einem objektiv darstellenden Dichter wird man nie diese oder jene Meinung beilegen können. Er steht den Parteien parteilos, den Meinungen meinungslos gegenüber.

Ein drittes Hindernis liegt in dem Mittel der Darstellung, der Sprache. Die Sprache ist das Werkzeug des Verstandes und muß für die Phantasie erst vom Dichter umgearbeitet werden. Diese Umarbeitung gelingt aber selten so vollständig, daß die Sprache ganz und gar innerhalb der Grenzen des Dichterischen bleibt, sondern sie schweift immer noch leicht seitab in das Gebiet des Verstandesmäßigen; d. h. statt des sinnlichen Inhalts bietet sie Reflexionen. Beim Romandichter ist die Verführung noch größer, weil die Prosa sich auf leichte Weise handhaben läßt und sich gern dem Willen des Dichters fügt. Viele Bemerkungen würden in metrischer Form unerträglich sein, während sie in Prosa ganz leidlich gut klingen. So entstehen die zahlreichen moralischen und philosophischen Betrachtungen in unseren neueren Romanen.

Jede Einmischung des Dichters in die Darstellung ist aber streng zu verwerfen. Reflexionen dürfen nur durch P e r s o n e n gemacht werden, und nur von solchen Personen, die sie wirklich machen k ö n n e n, und nur bei solchen Gelegenheiten, wo sie aus der Situation herauswachsen.

Aber unsere neueren Romandichter beachten das Gesetz der Objektivität sehr wenig. Sie haben, nach Spielhagens Ausdruck, den Roman zu einem Vehikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige gemacht, in dem sie alle klugen und dummen Gedanken, die ihnen so durch den Kopf gehen, niederlegen können.*)

---

*) Dr. Lambeck hat sich (im Programm 1874 der Stralsunder Realschule) der Mühe unterzogen, die Stoffe zusammenzustellen, die

Spielhagen verlangt von einem „dichterischen Roman: „daß er zuerst — und ich möchte sagen: und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwinde, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im Ganzen, oder eine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihülfe durch ihr Tun und Lassen,

---

Rousseau in seiner „Heloise" länger oder kürzer behandelt. Es sind folgende:

Première Partie: Lettre 35. De la jalousie. — L. 46. Différence morale des sexes. — L. 48. Réflexions sur la musique française et sur la musique italienne. — L. 57. Raisonnement sur le duel. — L. 62. Réflexions de Mylord Edouard sur la noblesse. — Seconde Partie: L. 14. Fausses amitiés. Idée du ton des conversations à la mode. — L. 15. Critique de la lettre précédente. — L. 16. Où et comment il faut étudier un peuple. — L. 17. Difficultés de l'étude du monde. — L. 21, le portrait des Parisiennes. - L. 23. Description critique de l'Opéra de Paris. — Troisième Partie: L. 18. Réfutation solide des sophismes qui tendent à disculper l'adultère. — L. 21, de l'amant de Julie à mylord Edouard. Ennuyé de la vie, il cherche à justifier le suicide. — L. 22. Réponse. Mylord Edouard réfute avec force les raisons alléguées par l'amant de Julie pour justifier le suicide. — Quatrième Partie: L. 9. Sur la politesse maniérée de Paris. — L. 10. La sage économie qui règne dans la maison de M. de Wolmar relativement aux domestiques et aux mercenaires, qu'il détaille à son ami, amène plusieurs réflexions et observations critiques. — L. 11. La description d'une agréable solitude, ouvrage de la nature plutôt que de l'art, où Mr & Mme de Wolmar vont se récréer avec leurs enfants, donne lieu à des réflexions sur le luxe et le goût bizarre qui règnent dans le jardin des riches. Idée des jardins de la Chine. — Cinquième Partie: L. 1. Éloge d'Abauzit, citoyen de Genève. — L. 2. Critique du luxe de magnificence et de vanité. Raisons de la charité qu'on doit avoir pour les mendiants. Égards dus à la vieillesse. — L. 3. Éducation des enfants de Mr & de Mme de Wolmar. Critique judicieuse de la manière dont on élève ordinairement les enfants. — Sixième Partie: L. 5. Caractère, goûts et moeurs des habitants de Genève. — L. 6. de madame de Wolmar à St. Preux. Elle combat ses maximes sur la prière et sur la liberté. — L. 7. de St. Preux à madame de Wolmar. Il défend son sentiment sur la prière et sur la liberté. — L. 8.

ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen. Weiter: daß die handelnden Personen, wie im homerischen Epos, ständig in Bewegung sind, so daß die Gesamthandlung — an welcher sie alle, jede in ihrer Weise, partizipieren — nicht einen Augenblick ins Stocken gerät. Die Gesamthandlung, über die laxere Praxis des homerischen Epos hinaus, wie einen bestimmten Anfang, so ein bestimmtes Ende hat. Wenn sie ihren Lauf vollendet, wie bei jedem wahrhaften Dichterwerk, ein bedeutendes Stück Menschenleben und Treiben übersichtlich vor dem Leser liegt, so daß es als pars pro toto zwanglos genommen werden kann."*)

Merkwürdigerweise ist Spielhagen selbst in seinen Romanen der Forderung vollständiger Objektivität nicht immer gerecht geworden. „Nie erhebt er sich vollständig frei über den Horizont

---

Douceur du désir et charme de l'illusion. — L. 13, Vive peinture de l'amitié la plus tendre et de la plus amère douleur.

Solchen Abschweifungen gegenüber konnte Moses Mendelssohn mit Recht fragen, warum Rousseau nicht einen Band gesammelter Abhandlungen herausgegeben hätte. Dieselbe Frage könnte man an Victor Hugo hinsichtlich der „Elenden" richten.

In den „Misérables" (in der ersten Ausgabe 10 Bände) nehmen nämlich die Episoden und die Abschweifungen mindestens ein Drittel des Raumes ein. Schon bald nach Erscheinen des Romans wies Courtat in seiner „Étude sur les Misérables" darauf hin, daß in den 8 letzten Bänden, in denen es in dieser Hinsicht am schlimmsten bestellt ist, sich folgende Abschweifungen befinden:

3.	Band:	Description de Waterloo	140	Seiten
4.	„	Le petit Picpus	116	„
5.	„	Les amis de l'A-B-C	68	„
7.	„	Quelques pages d'histoire	79	„
Id.		Les Racines. L'Argot	52	„
8. u. 9.	„	Les Barricades	400	„
10.	„	Les égouts de Paris	100	„
			955	Seiten

Von den 8 Bänden mit 2783 Seiten sind also 3 Bände mit Abschweifungen gefüllt. Zudem hat Courtat nicht berücksichtigt: eine Abschweifung über den spanischen Krieg (im 3. Band), eine andere über Paris (im 5. Band, 55 Seiten), ferner die Kapitel Les Mines et les mineurs und Le Bas-fonds (im 6. Band, 22 Seiten), sodaß die Episoden also ein Drittel des ganzen Werkes bilden. (Edmond Biré, Victor Hugo après 1852. Univers, 27 juillet 1893.)

*) Neue Beiträge. S. 55.

des liberalen Parteigängers, und wie lebhaft er auch in seiner feinsinnigen ästhetischen Abhandlung für die Forderung eintritt, daß der Epiker vor allem sich unbedingte Objektivität der Anschauungen zu wahren suchen müsse, so wenig ist er selbst in der Praxis dieser Forderung gerecht geworden, und es ist in diesem Sinne für ihn bezeichnend, daß er diejenigen seiner Romanfiguren, denen er eine von der seinigen abweichende politische Ueberzeugung zuerkennt, auch in bezug auf die geistigen und moralischen Qualitäten, ja selbst auf ihre körperliche Beschaffenheit als minderwertige Geschöpfe darzustellen liebt, während er seine politischen Gesinnungsgenossen jederzeit als Gentlemen vom Scheitel bis zur Sohle hinstellt, wohlgeübt in allen geistigen und leiblichen Künsten.*)

Auch andere Romandichter verstehen nicht rein objektiv darzustellen. Gutzkow stellt gern philosophische Betrachtungen an; Keller („Der grüne Heinrich") ist unerschöpflich an Bemerkungen über Gott, Kirche, Priester und Welt. Gustav Freytag setzt oft über die Grenzen hinweg (in der „Verlorenen Handschrift"), um für seinen Humor Raum zu gewinnen; Holtei ist reich an sentimentalen Ergüssen. Am schlimmsten treibt es der sonst talentvolle Brachvogel. In „Friedemann Bach" beginnt er mit einem Nachruf an die entschwundene Rokoko-Zeit; das vierte Kapitel hat zehn Seiten ähnlichen Inhalts; einige Blätter weiter reflektiert er über die Empfindungen, die die Umgebung eines großen Mannes im Betrachter hervorruft. Im ganzen sind in „Friedemann Bach" nahe an 200 Seiten auf Darstellungen zu rechnen, die nicht zur Sache gehören.

An sich sind diese Abschweifungen geistreich, manche glänzend, aber sie beeinträchtigen den ästhetischen Genuß, sind mithin unkünstlerisch.

Selbst Goethe, der doch eine so treffende Erklärung der Objektivität gegeben, vermochte nicht dem klar erkannten Gesetze zu folgen. In „Wilhelm Meister" schildert er das Wiedersehen der beiden Liebenden mit folgenden Worten:

Wilhelm trat hinein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! Mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform!

---

*) Paul Heinze, Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Leipzig, F. A. Berger, 1903. S. 314.

drückte das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hier zu beschreiben! Wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen! Die Alte ging murrend bei Seite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Liebenden allein.

Und so noch an manchen anderen Stellen, wo er in lyrische Betrachtungen ausbricht.

Solche Ergüsse von seiten des Dichters entspringen zwei Beweggründen. Einmal ist das Gefühl des Dichters so sehr erregt von der dargestellten Situation, daß er seiner Bewegung nur durch einen Ausbruch Herr werden kann. Zweitens sucht er den Leser noch mehr für das Geschilderte zu erwärmen, als (nach seiner Meinung) die bloße Erzählung vermöchte. Er gibt sich also ein Armutszeugnis; er gesteht seine Ohnmacht ein, solche Szenen ergreifend darzustellen. Und doch soll der Leser nur durch die Handlung bewegt werden, nicht durch die Worte des Dichters.

Man glaube nicht, daß die strenge Objektivität dem Dichter den Stempel der Unempfindlichkeit aufdrücke. Im Gegenteil, leuchtet nicht aus den homerischen Gedichten das tiefste Gefühl für Vaterland, Heimat, Familie, Freunde und alles, was dem Menschen teuer sein kann? Aber Homer liebt es nicht, mit diesen Gefühlen zu prunken; bescheiden legt er sie den Personen in den Mund.

Gutzkow verletzt das Gesetz der Objektivität in einer manchmal sehr plumpen Weise. Das folgende Beispiel stehe hier statt vieler:

Von Schlurck aber, den wir zum erstenmale in seinem geschäftlichen Tone kennen lernten, müssen wir gestehen, daß er nicht ganz derselbe war, wie wir ihn beim Kredenzen von Jaquesson und Gelderman-Deutz kennen lernten. Vielleicht findet er bei dem Italiener Lippi wieder den gewohnten Gleichmut seiner Stimmung und stärkt sich zu den Geschäften, die ihn in das Hotel des Prinzen Egon rufen, von denen das über Ackermann angedeutete ebenso sehr unsere Neugier spannen wird 2c. 2c. („Ritter vom Geiste“ III. S. 33.)

Das konnte mit wenigen Worten gesagt werden; statt dessen bietet der Dichter eine inhaltlose Plauderei.

Aehnlich macht es Bulwer an vielen Stellen, z. B.:

Der Leser möge mir verzeihen, wenn ich seiner Teilnahme an meiner Erzählung bis jetzt auch manches kleine Zwiegespräch aufgebürdet habe und nun nochmals für kurze Zeit auf seine Nachsicht rechne. („Aram“ II, 4.)

Schlimmer noch macht es ein ungarischer Dichter, welcher eine Erzählung folgendermaßen einleitet:

Der Tod! Der Tod!
Weh' denen, die geboren, weh' denen, die noch nicht gestorben sind.
Schwer lastet auf uns die Hand des Allmächtigen!
Der Tod! . . . . Der Tod! . . .

Blutige Tage, schwarze Nächte sind im Anzuge. Der Engel der Verwüstung hat sich auf den Weg gemacht. (Jokai, „Traurige Tage", Kap. 1.)

Einige Dichter verletzen das Gesetz der Objektivität, indem sie aus ihrem referierenden Vortrage heraustreten und die Funktionen eines Richters sich anmaßen. Sie fordern das ethische Urteil des Lesers heraus und unterziehen die Handlungen dieser oder jener Person einer Kritik:

Hackert hatte oft große Regungen und verfiel sogleich wieder, bei der geringsten Verletzung, in die niedrigen. Wir haben gesehen, wie er der Rache fähig war! Man hatte ihn furchtbar entwürdigt, hatte ihn durch jene Züchtigung wie ein Tier mit Füßen getreten, aber statt offen seinem Gegner gegenüber zu treten, tötete er ihm durch die raffinierteste Grausamkeit sein Eigentum! Ihn zu verdammen ist jedem Pflicht. Wer wird ihn beschönigen wollen? Aber wer wird auch so weichlich sein, nur die Menschen menschlich zu finden, die nach den Regeln des Katechismus entweder gut oder böse sind, für den Himmel oder die Hölle passen, nur Liebe oder Abscheu erregen? (Gutzkow, „Ritter vom Geiste". Bd. VI. 148.)

oder:

Da wir wissen, daß dieser junge Gottesgelehrte es verschmähte, auf Grund einer Heirat mit dem ältesten Fräulein Gelbsattel befördert zu werden und es vorzog, dies stille und ewig einträgliche Vikariat auf dem Lande zu übernehmen, so empfinden wir wohl eine gewisse Hochachtung vor ihm. (Ebendaselbst VII. 92.)

Aehnlich macht es Fielding häufig in „Tom Jones".

Abgesehen davon, daß in diesen Beispielen das Gesetz der Objektivität in gröblichster Weise verletzt wird, sind sie denn doch wohl das ärgste, was dem Leser geboten werden kann. Heißt das nicht, ihn in seiner Denkfaulheit bestärken? Heißt das nicht, ihm ein anderes Urteil unterschieben, ihm sein eigenes rauben?*)

---

*) „Will der Dichter, statt die objektive Erscheinung zu geben, den Betrachter ethisch bestimmen, will er auf dessen Wollen wirken, statt ihn in der ungetrübten Freiheit der ästhetischen Beurteilung

Nicht allein Reflexionen sind unkünstlerisch und streng zu verwerfen, sondern überhaupt jedes Erscheinen des Künstlers hinter seinem Werke,* jeder Versuch, mit dem Leser in persönliche Beziehung zu treten. Hierhin gehören z. B. die in vielen Romanen üblichen Wendungen: „Unser Held" oder „unsere Leser", „unsere Geschichte",*) sowie auch jede Anrede an den Leser.

Und doch finden sich sogar bei den besten Erzählern solche Verstöße sehr häufig:

In dem Augenblick, wo wir den Faden unserer Erzählung wieder aufnehmen, finden wir Edwin am offenen Fenster eines Gasthofes sitzend, ziemlich in demselben Aufzuge, in dem wir ihn damals in jener ersten Mondnacht kennen lernten. (Paul Heyse, „Kinder der Welt," 5. Buch, 1. Kapitel.)

Um dies zu erklären, müssen wir ein Geheimnis enthüllen, das unsere Künstlerin bisher sorgfältig vor jedermann und, so gut es anging, vor sich selbst gehütet hatte. (Paul Heyse, „Im Paradiese", 7. Buch, 3. Kapitel.)

Das zweite Buch seiner „Kinder der Welt" beginnt Paul Heyse wie folgt:

Wer es unternimmt, eine „wahre Geschichte" zu erzählen — und die unsere ist so aktenmäßig beglaubigt, wie irgend eine, die ein Romanschreiber jemals als „aus Familienpapieren mitgeteilt" auf sein Gewissen nahm — wer das Leben darstellt, wie es erlebt, nicht erdichtet wird, muß sich auf allerlei Einrede und Widerspruch gefaßt machen. Das Unwahrscheinlichste ist bekanntlich das, was am häufigsten geschieht, und nichts findet wiederum weniger Glauben, als was niemand bezweifelt: daß es Ausnahmen von der Regel gibt. Auch auf der Bühne sind wir es nicht gewohnt, daß ein Liebhaber eine Charakterrolle spielt, so wenig es den Lesern dieser durchaus wahrhaftigen Geschichte einleuchten wird, wenn wir die urkundlich nachgewiesene Tatsache berichten, daß Edwin, seinem freiwilligen Gelübde getreu, wirklich das Ende der Woche herauswartete, ehe er das gefährliche Haus in der Jägergasse wieder betrat, ja daß er selbst noch eine Verschärfung hinzufügte, indem er es erst

---

zu lassen, so stellt er sich selbst unter das ethische Maß und verwirrt die ästhetische Beurteilung durch die moralische, ruft also jedenfalls eine Disharmonie hervor, fehlt an sich schon gegen das Gesetz der Reinhaltung des Gebietes von nicht dazu Gehörigem." (Lemcke, Aesthetik. S. 64.)

*) Paul Heyse („Kinder der Welt", 1. Bd., S. 5): „In der Nacht, in der unsere Geschichte beginnt, war es usw." Zola gebraucht in solchen Fällen regelmäßig den Ausdruck: Ce jour-là (An jenem Tage). So unbestimmt diese Wendung auch ist — sie ist auf alle Fälle genügend.

Nachmittag werden ließ und bis dahin sich wie sonst beschäftigte. Daß wir wissen, wie alt er geworden, ehe ihn die erste Liebe befiel, macht die Sache nur unglaublicher, da „Kinderkrankheiten“ in reiferen Jahren nur umso heftiger aufzutreten pflegen. Von seiner Philosophie, von dem Einfluß dieser gestrengen Wissenschaft auf seine Gemütsart haben wir noch zu wenig Proben erhalten, um seine stoische Enthaltsamkeit daraus zu erklären. Wie sich's damit aber auch verhalten mag: als er endlich an jenem Sonnabend nachmittag den verhängnisvollen Weg antrat usw. . . .

Was in dieser Einleitung enthalten ist, ist entweder überflüssig, da wir einen Dichter nie darnach fragen, ob seine Geschichte wahr ist oder nicht, oder hätte in einer anderen Form gesagt werden müssen, die nicht gegen die Objektivität verstoßen hätte.

Der humoristische Roman freilich setzt sich in toller Laune über die oben formulierte Regel hinweg. Er legt es darauf an, mit dem Leser in steter persönlicher Beziehung zu bleiben. Eine gemütliche Unterhaltung mit ihm ist dem Dichter Bedürfnis. Er ironisiert sich selbst, den Leser, die Personen, die er schildert, und spricht den Gesetzen der Poetik offen Hohn.

Auch besonders gemütvolle Dichter, wie Wilhelm Raabe, Gustav Frenssen, nehmen für sich die Freiheit in Anspruch, sich entweder zu dem Helden oder an den Leser zu wenden:

Die verehrlichen Leser werden gebeten, sich den Erzähler vorzustellen, wie er steht, seine Historie gleich einer Frucht in der Hand hält, wie er mit bedenklicher Miene sich abmüht, den Kern aus der Schale zu lösen, und sehr in Sorge ist über die inhaltvolle Frage: was wird man dazu sagen?

Da gibt es Leute, die haben sehr scharfe Zähne und gebrauchen sie mit Lust, und Leute gibt's, welche gar keine Zähne haben. Wieder gibt es Leute, welche sehr leicht „lange“ Zähne bekommen, und Leute, welche an hohlen leiden. Zähne „wie Perlen“ sollen ziemlich selten geworden sein in der Welt, und falsche Zähne sollen im Ueberfluß vorhanden sein. Letzteres behaupten die bösen Zungen, und das kann dem Erzähler in einer Hinsicht angenehm sein, denn es bringt ihn auf diese nützlichen Glieder selber. O was für Zungen es in der Welt gibt! Spitze, scharfe, stumpfe, laute, leise, süße, bittere, silberne, biedere, giftige, wohlmeinende, falsche, ehrliche, glatte: — und für so viele und vielgeartete Zungen nur eine Frucht!

Das Amt eines Geschichtenerzählers ist viel schwerer, als sich die Leute meistens vorstellen, und am Ende kann der Beste nicht mehr tun, als seinen Apfel schälen und sprechen: Da, nehmt, oder laßt's bleiben. Kern oder Schale, wie es euch beliebt. Haltet euch lobend an das eine oder tadelnd an das andere; oder lobt und

tadelt beides, oder keines von beiden. Unsereiner muß auch in manchen sauren Apfel beißen, und ihr Leute, die ihr euch über irgend ein Buch ärgert, wißt gar nicht, wie glücklich ihr seid, daß ihr es nicht zu schreiben brauchtet. (Wilhelm Raabe, „Die Leute aus dem Walde". 13. Kapitel.)

In „Jörn Uhl" (7. Kapitel, S. 132 ff.) bringt Frenssen folgende Apostrophe:

Jörn Uhl! Wer ist in der Zeit dein Bildner gewesen, da der Menschengeist weich wie Wachs ist, das auf Eindruck wartet? Wer war dein Führer in der Zeit, wo die Eltern uns nicht mehr halten können und andere Leute nicht nach den Zügeln greifen, die hinter uns dreinschleifen, wo wir die Straße hinunterrasen, die auf den Marktplatz des Lebens führt, auf jenen Platz, wo das Schicksal so ernst fragt: „Was bist du wert?" Denn so steht es ja: Zu allen Lebenszeiten haben wir bestellte Ratgeber und Führer, Eltern, Schule und Gesetze, Erfahrungen, Frauen, Sorge und Not; aber in den Jahren, wo ein Frühlingssturm nach dem andern den jungen überschlanken Bäumen über die Köpfe fährt, da sind wir ungestützt und unberaten. Hei, wie knackte es! Wie stoben die Blätter! Wir haben Narben davon an der Seele und kahle Stellen im Gezweig.

Der alte Dreyer ist Jörn Uhls Lehrer in allen Dingen des praktischen Berufs gewesen; Jasper Krey aber hat ihn auf die weiten, weglosen Felder der allgemeinen Lebensweisheit geführt. Klaus Uhl saß im Wirtshaus und redete kluge Worte und wußte und kannte alles. Sein Sohn mußte zu dem kleinen krausen Jasper Krey hinübergehen und wurde dort unter dem Strohdach zu eigenem Nachdenken geführt, und holte sich dort unter der Hauswand die erste Lebenskunde. Die Bedeutung dieser Stunden war aber umso größer, als hier Mannesalter und Knabenalter zusammenkamen, sodaß beide sich gleich hoch einschätzten und es also zu geraden, ehrlichen Debatten kam. Wo lernten wir am meisten? In den Schulen? In den Hörsälen? Von den Professoren? Wir lernten das Meiste, als wir auf freies Feld gingen und aufzufliegen versuchten, so gut es ging.

Eine weitere Gefahr für die Objektivität entspringt aus einer verfehlten Anlage der Handlung, oder einer mißlungenen Durchführung der Verwicklung. So geschieht es denn, daß sich die Handlung nicht aus sich selbst fortbewegen kann, sondern der Hülfe des Dichters bedarf. Dies ist besonders der Fall, wenn der Dichter in die Lage kommt, sagen zu müssen: „Und er erzählte, was wir bereits wissen," oder wie Heyse („Kinder der Welt", 1. Buch, S. 23) ein Kapitel beginnt mit den Worten:

Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist.

oder wenn er, um einen Uebergang zu finden, folgende Wendung gebraucht:

Das Billet der Madame Ludmer führt uns in die lange nicht betretene Salonsphäre zurück,

oder wenn er, um das Benehmen seines Helden zu erklären, selbst hervortritt, wie Keller im „Grünen Heinrich". Oder wenn er, um Auslassungen zu erklären, folgende Entschuldigung gibt:

Jetzt begann der Richter. Es ist höchlich zu bedauern, daß wir kein umständliches und ins Einzelne gehende Memoire über diese Verhandlung haben, als eben nur die Verteidigung des Gefangenen. (Bulwer, „Aram" V. 5.)

Goethe hat in geschickter Weise in den „Wahlverwandtschaften" diese Klippe vermieden. Zu gleicher Zeit sind bedeutende Szenen vorgegangen zwischen dem Hauptmann und Charlotte, sowie zwischen Eduard und Ottilie. Letzteren Vorgang beschreibt der Dichter selbst. Den ersteren aber führt er in folgender Weise vor:

Charlotte suchte bald in ihr Schlafzimmer zu gelangen, um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war.

Und nun, als wenn vor den Augen der sinnenden Frau sich jene Szenen nochmals abspielten, erzählt der Dichter den ganzen Hergang.

Goethes „Wilhelm Meister" hat im ganzen einen hohen Grad von Selbständigkeit. Nach ihm sind Spielhagen, Freytag und Auerbach zu nennen. In neuerer Zeit haben sich besonders die realistischen Romandichter bemüht, objektiv zu bleiben.

III. Die Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens.

Der Dichter muß uns mit den Personen seines Romans in jeder Weise bekannt machen. Sie sollen uns werden wie gute Freunde, deren Fehler und Vorzüge wir kennen, deren Herz bis in die entferntesten Winkel offen vor uns liegt. Im Romane sollen auch „die geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Ge-

schöpfe der Natur vor uns handeln, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt" (Goethe). Die Darstellung muß demnach naturwahr sein, und das kann sie nur dann, wenn der Dichter tiefste Kenntnis der Menschheit im allgemeinen wie des menschlichen Herzens im besonderen besitzt. Wer die Menschen nicht kennt, weiß nicht, wie die Leidenschaften wirken und sich kundgeben. Talent allein reicht nicht hin, wie die Jugendwerke der meisten Dichter beweisen. Man könnte in gewisser Hinsicht jener sonst engherzigen Bemerkung Recht geben: der Romandichter dürfe nicht vor dem vierzigsten Jahre zu produzieren anfangen.

Daß zur naturwahren Darstellung der Leidenschaften auch tiefes Gefühl gehört, ist selbstverständlich. „Der Schriftsteller, der mich zum Weinen bringt," sagt Horaz, „muß selber vorher geweint haben," und Fielding setzt hinzu, er habe über alle Stellen, die seine Leser zum Lachen gebracht, selbst zuerst das herzlichste Vergnügen gehabt.

Da lebendige Erfahrung für den Romandichter eine Grundbedingung ist — „deshalb ist gerade bei diesem Teile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts, als dürftige Regeln aufzustellen, welche den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was sie für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie ihm nicht zu geben".*) Regeln können nur den Zweck haben: über die Punkte Aufklärung zu geben, die der Dichter, bei dem tiefe Erfahrung sich mit hohem Talent verbindet, bei Darstellung der Personen unbewußt berücksichtigt, sowie jungen Dichtern einen Fingerzeig zu geben, wonach sie bei Ausbildung ihres Talentes zu streben haben.

Diese Punkte aber in all' der Ausführlichkeit zu behandeln, die sie verdienen, würde ein eigenes Werk erfordern. Wir müssen uns daher mit einem Ueberblick begnügen.

---

*) Freytag, Technik des Dramas, S. 212.

Das Gefühlsleben ist es, das im Roman zur Darstellung gelangt, also das Gemüt im weitesten Umfange, weil dieses das wahre Wesen des Menschen bildet. Der Dichter muß daher genaue Kenntnis des menschlichen Gemütes besitzen, wie es sich durch Nationalität, Geschlecht, Alter, Stand und Bildung zu einem Ganzen zusammensetzt.

1. Die Nationalität.

Die Nationalität zeigt sich besonders im Ausdruck der Leidenschaften, hauptsächlich der Liebe. Ein deutsches Mädchen liebt anders als ein französisches; deutsches Ehrgefühl gibt sich anders kund als das spanische. Fink in „Soll und Haben" wäre gewiß nicht Fink, wenn er in Deutschland geboren wäre. Denn eine solche souveräne Verachtung des Philistertums, aber auch eine solche Verspottung alles dessen, was deutschem Gemüte als ein Heiligtum gilt, findet sich nur bei einem Amerikaner. Auch innerhalb der Nationalität gibt es wieder Unterschiede; erinnert sei nur an die Rheinländer und Westfalen, die sich fast gegenüberstehen. Schücking hat in seinem „Paul Bronckhorst", Immermann in seinem „Münchhausen" westfälisches Fühlen und Denken in meisterhafter Weise dargestellt. Ebenso Auerbach im „Landhaus am Rhein" das Leben der Rheinländer, Reuter in „Ut mine Stromtid" das mecklenburgische. Doch müssen diese Eigentümlichkeiten den individuellen unbeschadet angewandt werden.*)

2. Das Geschlecht.

Der geschlechtlichen Eigentümlichkeiten und Unterschiede gibt es unzählige. Aber wer wollte sie aufzählen und was würde eine solche Aufzählung nutzen? Für den männlichen Dichter ist es schwer, weibliche Charaktere naturwahr darzustellen. Wie verunglückt ist Schillers Amalie! So äußert kein Mädchen bei normalem Geisteszustande seine Gefühle. Lessings Minna ist ein höchst liebenswürdiges Geschöpf, doch ist die Offensive, die sie gegen Tellheim ergreift, wohl wenig weiblich. Un-

*) Vgl. Karl Bleibtreu, Das Nationale in der Poesie. Magazin für Literatur. 65. Jahrgang (1896) Nr. 12, Sp. 380–384.

geheuerlich ist Hoffmanns Euphemie in den „Elixiren des Teufels“. Wie konnte der Dichter nur glauben, uns durch eine solche Mischung von wütender Wollust, kalter Grausamkeit und Niedertracht anzuziehen? In Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“ sieht Wanda Severin zum ersten Male und schon beginnt sie: „Mir ist die heitere Sinnlichkeit der Hellenen, Freude ohne Schmerz — ein Ideal, das ich in meinem Leben zu verwirklichen strebe. Denn an jene Liebe, welche das Christentum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja, sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Ketzerin, ich bin eine Heidin.“ Ist bei einem Weibe eine solche Kühnheit dem fremden jungen Manne gegenüber wohl denkbar? In derselben Novelle aber findet sich ein feiner Zug: Severin erzählt Wanda von den feinen Händen seiner Tante. Wanda, die von aller Weiblichkeit emanzipierte Wanda, blickt unwillkürlich auf die ihren.

Unsere Romanliteratur hat natürlich auch Frauengestalten aufzuweisen, auf die wir stolz sein können; voran Goethes Philine in „Wilhelm Meister“. Diese Mädchengestalt ist in der Tat ein poetisches Kunststück. Wie wenig fehlte, und die holde Gestalt wäre widerwärtig, gemein geworden. Aber so hat Goethe ein Mädchen geschaffen, das eine verdorbene Unschuld genannt werden kann. Sie ist verdorben, aber sie weiß es nicht, es ist einmal ihre Natur und diese allein ist ihre Göttin. Wäre sie fromm, sie würde es mit derselben Grazie sein.

Gutzkow schuf in Melanie („Ritter vom Geiste“) ein Mädchen, dem nichts in der Welt mehr ein Geheimnis ist, dem als vierzehnjährigen Mädchen das schlimmste widerfuhr — aber dieser Erscheinung fehlt die Natürlichkeit, die Philine auszeichnet. Melanie besitzt zu viel Selbsterkenntnis, als daß sie in dem Maße anziehend wirken könnte, wie Philine. Dafür aber ist sie pikant, keck, frivol; sie scherzt über das Heiligste mit übermütigem Bewußtsein und darin liegt ein dämonischer Reiz.

Erwähnt sei auch Freytags Ilse („Die verlorene Handschrift“), eine Frau voll Hoheit und Reinheit.

Endlich die reiche Gallerie der Spielhagenschen Frauengestalten. Melitta, Emilie von Breesen, Helene (in den „Problematischen Naturen“), Clärchen, Ottilie, Tante Bella, Antonie („Die von Hohenstein“) usw. Ein schönes Hausfrauen-

bild voll unmittelbarster Wahrheit hat Eliot in der „Mühle am Floß“ geschaffen. Besonders charakteristisch für ihr sorgsames Gemüt ist folgender Zug:

Als Tom, der lang ersehnte Tom in Ferien kommt und vom Wagen steigt, ruft Frau Tulliver: „Da ist mein lieber Junge! Aber du himmlische Güte, er hat keinen Kragen um; gewiß hat er den unterwegs verloren, und nun ist das Dutzend nicht mehr voll.“ (I. S. 33.)

Die dichtenden Frauen wissen selten naturwahre männliche Charaktere darzustellen. Sie malen durchweg zu ideale Gestalten; Männer von eiserner Willenskraft, von imponierendem Auftreten, von staunenerregender Wissensfülle. So die Männergestalten der Marlitt, der Wilhelmine von Hillern, der Eliot.

3. Das Alter.

Auch die Einflüsse des Alters sind zu berücksichtigen, weil es in hohem Grade auf die Denk- und Fühlweise einwirkt. Gottfried Keller stellt zuerst seinen Helden als einen sehr intelligenten jungen Mann vor, dessen Gehirn sich mit Gedanken trägt, die sonst nur gereifte Männer belästigen. Die Selbstbiographie, die er entworfen, geht weit über die Kraft eines achtzehnjährigen Jünglings hinaus. Und wie kindisch ist später das Benehmen des Zwanzigjährigen! Freytags Ilse fehlt der Duft der Jugend. Sie ist weit mehr in sich gefestigt, als sie es den Umständen nach sein kann. Laura anderseits ist doch zu sehr Backfisch. Uebertrieben ist ihre Entführungsgeschichte. Laura ist trotz ihres Backfischtums schon zu gereift, um so etwas mit sich geschehen zu lassen.

4. Der Stand.

Die Verfasser der ersten neueren Romane waren um die sozialen Verhältnisse ihrer Helden sehr unbekümmert. Diese Helden leben und lieben in den Tag hinein; sie haben so viel innere oder äußere Erlebnisse, zeigen so viele schöne Gedanken und Empfindungen, haben so viele Abenteuer zu bestehen, daß die Frage, wovon und wie sie leben, kaum gestreift wird. Sie sind echte Dichterkinder, in denen ihr geistiger Vater allein dichtet und denkt und die an der Welt nur die Ideale

interessieren, die die Menschheit sich geschaffen hat.*) Heutzutage ist das in einem Roman nicht mehr zulässig.

Der Stand vermag das äußere Hervortreten des Charakters, häufig auch das ganze Wesen, umzugestalten. Der Arzt verhärtet in seinem Berufe; dem Advokaten verschieben sich die Grenzen des Rechts und Unrechts; der Bureaukrat wird steif und knöchern. Diese Veränderungen beeinflussen besonders die Wirkungsweise der Leidenschaften. Die Personen werden abgestumpft oder doch weniger empfänglich für Gemütsbewegungen. Trefflich finden wir das dargestellt in Auerbachs „Auf der Höhe". Wie edel, wie ruhig trennen sich die königlichen Gatten! Aber welche Szenen würde dieselbe Ursache zwischen Ehegatten niederen Standes hervorgerufen haben! In demselben Roman tritt der unverdorbene Bauernstand zu den Hofkreisen in wirksamen Kontrast. In Freytags „Soll und Haben" tritt uns der Kaufmann entgegen, repräsentiert durch den meisterhaft gezeichneten Schrötter. Jene Szene, in der Schrötter die von Anton für den Freiherrn erbetene Hülfe verweigert, ist ein höchst bezeichnender Zug. Sehen wir ferner den Freiherrn an, der in keinem Augenblicke seine adelige Abkunft vergißt. Wie wird Anton von ihm behandelt! Und doch sind diese moralischen Mißhandlungen nur auf Rechnung des Standes zu schreiben. Meisterhaft ist auch der alte Jude Moses in Reuters „Ut mine Stromtid". In der „Verlorenen Handschrift" gelangt der Gelehrtenstand in höchster Anschaulichkeit zur Darstellung. Der Gelehrte hat ein Ehrgefühl, das eben nur seinem Stande eigen sein kann. Betrachten wir ferner den so fest auf eigenen Füßen stehenden Herrn Hummel — ist er nicht das Urbild des Stockphilisters mit seinem nil admirari?

Gleichen Einfluß auf die Bildung des Gemüts behaupten Gewohnheit und Liebhaberei. Der „Altertümler" (in Scotts Roman) vermag nicht, seine Studien und die Vorgänge des wirklichen Lebens auseinanderzuhalten; immer drängt sich seine Liebhaberei in die Urteile über Vorfälle des Tages. Die Tüchtigkeit eines Menschen taxiert er nach seiner Kenntnis der alten Geschichte und Gegenstände. Deshalb sind ihm die Weiber ein törichtes, unnützes Volk, und von der Weisheit seines Freundes

*) H. Mielke, a. a. O. S. 6.

Bardour hat er keine große Meinung, weil dieser verworrene Ansichten über die Piktensprache hegt. Der junge Lovel ist ihm ein lieber Gesellschafter, weil er auf die antiquarischen Fragen einzugehen versteht.

Der Gelehrte disputiert gern über jede Sache, die nicht unzweifelhaft festgestellt ist. Fragen der Wissenschaft zu erörtern ist ihm das liebste; von familiären Gesprächen gelangt er urplötzlich in gelehrte Streite. Ganz trefflich ist eine solche Szene in Wilbrandts Novelle: „Fridolins heimliche Ehe“ dargestellt! Philipp bedauert, gegen seinen Bruder so heftig geworden zu sein ....

„Wie leider wieder heute Nachmittag, als ich mich fortreißen ließ, unbrüderlicher Weise heftig zu werden, weil du in diesem unseligen Kampfe des Staates gegen die Kirche dich des geradezu gewalttätigen Staates mit einem Ungestüm annahmst ....“ Da platzt die Bombe! „Des gewalttätigen Staates“? rief Fridolin zurück, „mein teurer Philipp, gegen dieses Wort könnte ich dir Dinge sagen“ 2c.

Da sitzen beide wieder mitten im heftigsten Disput!

Der Stand bringt die Gewohnheit mit sich, ihn würdig zu repräsentieren. Der Prinzipal, der Chef, der Direktor, der Präsident, der General, alle besitzen eine Geschicklichkeit, sich würdig zu geben, die der Dichter, ohne den Eindruck der Natürlichkeit empfindlich zu schädigen, nicht aus den Augen lassen darf.*)

---

*) Eine eingehende Untersuchung über die verschiedenen Stände in der Literatur, speziell der Romanliteratur, fehlt noch. Von einzelnen Abhandlungen seien erwähnt: Walther Wolff, Der Geistliche in der modernen Literatur. Literarisches Echo. IV (1901), Sp. 77 ff., 155 ff. — Oskar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn, 1901. — Dr. Georg Adam, Der Arzt in der Literatur. Literarisches Echo. V (1903), Sp. 1593 ff. — Hellmut Mielke, Proletariat und Dichtung. Magazin für Literatur. 60. Jahrgang (1891), Nr. 12. S. 182—186. — Sehr interessante Bemerkungen über die Personen im Roman (namentlich im französischen) findet man in dem Vortrag von René Bazin: Les personnages de roman (abgedruckt im Correspondant, 1898; auch als Sonderdruck). — Ueber die Stände in der russischen Literatur vgl. die Studie von Jvan Strannik, Les conditions sociales des lettres russes. Revue Blanche. 1903. 1. und 15. April, Nr. 236 u. 237. S. 513—530, 589—603.

5. Die Bildung.

Die Bildung endlich (worunter man auch die Wege begreifen wolle, die zur Bildung führen) vermag den ganzen Menschen umzuwandeln. Hier ist der Punkt, an dem die Darstellungskraft so manchen Dichters eine Klippe findet. Entweder sind Tat und Rede der Personen über ihrer Bildung oder unter ihr. Vult in Jean Pauls „Flegeljahren" zeigt eine außerordentliche Belesenheit. Wo hat er diese erworben? Etwa auf seinen Fahrten als Flötenbläser? Woher kennt er die nordische Mythologie so genau?

„Man sollte geschworen haben, Sie kämen soeben aus Gladheim, statt aus dem Rosental her und hätten sich entweder die Freya oder die Siöfna oder die Gunnur oder die Gierskopul oder die Mißa oder sonst eine Göttin zur Ehe abgeholt." („Flegeljahre", II. 18.)

In Gutzkows „Rittern vom Geiste" tritt ein junger Kunsttischler auf, dessen Denken und Handeln über den wahrscheinlichen Bildungsgrad hinausgeht. Er tritt mit Sicherheit auf, weiß sich in hohen Kreisen leicht zu bewegen, ist von nicht geringer politischer Einsicht, macht gar nicht üble Gedichte. — Das kann alles in einer Person niederen Standes zutreffen, aber der Dichter darf nicht vergessen, zu berichten, auf welchem Wege der junge Tischler diese Bildung gewann. Das hat Gutzkow unterlassen, und deshalb darf man trotz seines Protestes die Wahrheit dieses Charakters bezweifeln. Fanny Leuthold in Schückings „Schloß Dornegge" leidet an demselben Fehler. Soviel Grazie wie Fanny kann eine wandernde Schauspielerin ja immerhin besitzen, nicht aber so viel Geschick zu Anspielungen, die auf ausgedehnte Lektüre schließen lassen. Towoder, die schöne Zigeunerin in Brachvogels „Friedemann Bach", entwickelt eine Natur- und Weltanschauung, die den Neid eines Pantheisten erwecken könnte. Auch Spielhagens Georg Hartwig bleibt nicht immer innerhalb der durch seine Entwicklung gezogenen Grenzen. Manchmal macht er Anspielungen, gebraucht Wendungen, die erraten lassen, daß nicht er, sondern eigentlich Spielhagen durch seinen Mund erzählt. Der Dichter eines historischen Romans gerät bei diesem Punkte auf besondere Hindernisse. Denn es ist schwierig, den Bildungsgrad der Personen ihrer Zeit anzupassen. Da läuft trotz gründlichen Studiums mancher Ana-

chronismus unter und immerhin bleibt es schwierig, die durch Studium gewonnenen Resultate echt poetisch zu verwerten.

6. Die Leidenschaften.

Kenntnis des Gemüts allein genügt für den Romandichter noch nicht — er muß auch in das Wesen der menschlichen Leidenschaften tief eingedrungen sein. Die Leidenschaften spielen ja im Roman die größte Rolle, wie denn überhaupt „das Ideal des Dichters der leidenschaftliche Mensch ist".*) Auf die Leidenschaften selbst einzugehen, ist hier nicht der Ort, es kann nur darauf ankommen, darzulegen, was in künstlerischer Hinsicht bei Darstellung der Leidenschaften verlangt wird. Das ist Vollständigkeit und Klarheit. Ohne Mühe sollen wir in das Werden, Wachsen, Wirken und Vergehen der Leidenschaft eingeführt werden. In der „Verlorenen Handschrift" herrscht eine solche Klarheit nicht überall. Die Frage: Liebt der Professor die Prinzessin? bleibt ungelöst. Ebenso findet die Leidenschaft des Fürsten nicht immer den gewünschten Ausdruck. In „Soll und Haben" ist der Umschlag in der Liebe Antons zwar begreiflich, aber das ist nicht Verdienst des Dichters, sondern des Scharfsinns des Lesers. Die Andeutungen, welche Freytag über diesen Punkt macht, sind zu dürftig. Unklar ist auch in der Dincklage Roman „Tolle Geschichten" die Szene, in welcher Moritz um Lolos Hand anhält. Wir fragen, mit welchem Rechte? Was ist zwischen ihm und Lolo vorgegangen? Liebte er sie und ist er ihrer Gegenliebe sicher? Höchst anschaulich ist dagegen Auerbach in „Auf der Höhe". Da bleibt nichts rätselhaft, nichts im Dunkeln. Gleich meisterhaft ist die Entwicklung des Seelenzustandes Friedrichs in Kurz' Roman „Der Sonnenwirt".

Besondere Rücksicht muß der Dichter nehmen auf die Motive, die Umwandlungen herbeiführen, Taten veranlassen, oder auf die Entwicklung der Leidenschaften einwirken können. Sie müssen stets „auf dem leicht verständlichen Grundzuge ihres (der Personen) Wesen beruhen und nicht auf einer Subtilität oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint".**)

*) Deutscher Merkur, 1776, S. 1048—1050.
**) Freytag, Technik des Dramas, S. 261.

Die Motive sind äußerer und innerer Natur. Die ersteren aber sind nur dann wirksam, wenn eine innere Anlage ihnen entspricht, wenn zu dem äußeren Antrieb sich gleichzeitig noch ein innerer gesellt. Es zeigt sich das besonders in der Liebe. Auf einen geistig und gemütlich gebildeten Mann mit einem ausgeprägten Schönheitsgefühl wird ein schönes Weib immer Eindruck machen. Ob dieser Eindruck sich aber bis zur Liebe steigert, das hängt von dem Grade ab, in dem er sich ihrem Geiste und Gemüte verwandt fühlt. Und so in vielen anderen Fällen. In ganzer Stärke wird ein Motiv wirken, wenn dem äußeren in gleicher Stärke ein inneres entspricht. So z. B. in der Liebe Münzers zu Antonie von Hohenstein (in Spielhagens Roman). Zuerst fühlt sich Münzer hingerissen von den unwiderstehlichen körperlichen Reizen Antoniens; sein Geist, erfüllt von den Schönheits-Idealen der Alten, fühlt hier zum ersten Male die Majestät einer edlen Frauengestalt voll und ganz auf sich wirken (äußeres Motiv). Und in eben diesem Weibe findet er eine seinem Wesen durchaus verwandte Natur; wie er, erhebt auch sie sich stolz lächelnd über die Kleinlichkeit eines philiströsen Daseins; wie er, besitzt sie eine große Seele; wie er, ist sie imstande, einem Ideal Leib und Leben zu opfern; wie er endlich besitzt sie eine gewaltige Leidenschaft, deren Ausbruch nichts zu hemmen vermag (inneres Motiv). Deshalb glaubte Münzer diesem Weibe und keinem anderen seine Liebe schenken zu müssen. Sein eigenes Weib war ihm innerlich fremd und verstand nichts von seinem faustischen Drange, die ganze Welt in sich aufzunehmen; das innere Motiv fehlt. Ebenso bei Wolfgang in demselben Romane. Er liebt anfänglich Camilla, angezogen von ihrer äußeren Erscheinung. Bald aber fühlt er, daß sie eine ganz andere Geistesrichtung besitzt — er verläßt sie.

Sobald der Dichter nur ein äußeres Motiv wirken läßt, drängt sich dem Leser sofort das Bewußtsein der Unwahrscheinlichkeit auf. Das ist der Fall in Brachvogels Roman „Friedemann Bach“, in dem Graf Brühl jahrelang in den Schlingen der schönen Kallowrat liegt, ohne daß dieses Weib etwas anderes aufzuweisen hätte, als ihr bischen Schönheit. In Boz' „Oliver Twist“ lebt ein Mädchen, Nancy, in der niedrigsten Gesellschaft, in der Gesellschaft eines der rohesten Menschen, der keiner edlen Regung fähig ist und es jeden Augenblick mißhandelt. Trotzdem

aber bleibt Nancy bei ihm und schlägt alle Anerbietungen von anderer Seite aus. Was ist es denn, das sie an Sikas fesselt? Unstreitig liebt sie ihn — aber was hat er Anziehendes für sie? Darüber läßt uns der Dichter vollständig im Dunkeln. Völlig verborgen bleiben uns auch die Beweggründe, aus denen sich dasselbe Mädchen für Oliver opfert. In Alexis „Isegrimm" sehen wir wohl den Ausbruch der Liebe Malchens zu dem Kandidaten Mauritz, nicht aber die Motive, die ihre Entstehung veranlaßten.

Somit hat das berühmte Wort: „Liebe ist blind" keine Geltung im Roman. Denn hier hat der Leser ein Recht nach dem Warum zu fragen, und der Dichter hat die Pflicht, ihm eine vollständig befriedigende Antwort zu geben. Jeder seelischen Erregung muß eine zureichende Ursache entsprechen.

Nun gelangen wir zu einer Aufgabe des Romandichters, die keineswegs die leichteste ist und der selten im rechten Grade entsprochen wird: Darstellung der Aeußerungen der Leidenschaft.

Was wir zunächst vom Dichter verlangen, ist Wahrheit, Naturtreue. Die Aeußerungen sollen weder geschraubt, noch schwach erscheinen, sondern vollkommen der Wirklichkeit entsprechen in Rede und Handlung. Es ist klar, daß auch hier gründliche Kenntnis der menschlichen Leidenschaften erste Bedingung ist.

Ferner muß die Darstellung widerspruchslos sein. Die Schilderung des Dichters muß mit dem Auftreten und Handeln der betreffenden Personen übereinstimmen. Ein Mensch, den uns der Dichter als einen geistvollen, witzigen Mann vorführt, muß sich auch in der Tat als einen solchen zeigen. An dieser Forderung scheitert so manche Romanfigur. Da soll ein Held mit der Macht seiner Rede alles bezaubern — aber o weh! welch ein Schwulst von Worten und hohlen Phrasen ist es, den er schließlich vorbringt! Der Leser hat gewiß eine ganz andere Empfindung, als die der „Verzauberung". Ein anderer soll ein tiefdenkender Kopf sein, und seine Gedanken gehen nicht über den Horizont des gewöhnlichen Menschenverstandes hinaus. Trotzdem aber läßt der Dichter keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Liebling mit den schmeichelhaftesten Prädikaten zu beehren. Fielding sagt in „Tom Jones" (Buch 8) von einem

Barbier: „Dieser Barbier stak voll Humor, Witz und drolliger Einfälle" und „der Witz war bei ihm ein unverbesserliches Laster". Der Leser findet aber leider nichts dergleichen. Ihm scheint der Barbier ein recht trivialer Gesell. Ein Spielhagen, ein Freytag gehen mit solchen Titulaturen höchst sparsam um; wenn sie es aber tun, so haben sie auch Grund dazu. Fink ist in der Tat der Kavalier, als welchen Freytag ihn schildert. Bernhard Münzer ist in der Tat eine solche hinreißende Persönlichkeit, als welche Spielhagen ihn vorführt.

7. Die Darstellung der Charaktere.

Allen Personen des Romans muß Recht geschehen; jede darf nur insoweit hervortreten, als ihre Stellung im Romanganzen es erlaubt. Ilse (in der „Verlorenen Handschrift") ist von überwiegender Bedeutung. Vor ihr treten alle anderen Personen in den Schatten, selbst ihr Gatte verschwindet neben ihr, und doch kam es gerade ihm zu, sich an ihrer Seite geltend zu machen.

Endlich sollen die Personen, wenigstens alle bedeutenden, des Romans volle, ausgerundete Menschen sein. Häufig genug verfallen die Romandichter in den Fehler, nur die Hauptseite eines Charakters hervorzuheben, die untergeordneten Seiten aber zu vernachlässigen. Sie setzen sich als Aufgabe, einen Charakter von dieser oder jener Richtung zu schildern, heften ihre Aufmerksamkeit hartnäckig nur auf eine Eigentümlichkeit, und bringen so eine durchaus schematische Charakterzeichnung hervor. Schematische Charaktere haben anfänglich besonders für den oberflächlich Gebildeten etwas anziehendes; durch das alleinige Hervortreten guter oder schlechter Charakterzüge gewinnt die Gestalt scheinbar an Frische und Anschaulichkeit. Deshalb ist auch diese Charakterzeichnung sehr beliebt bei allen Romanschriftstellern, deren Streben auf nichts anderes hinausgeht, als dem Geschmacke des Pöbels zu huldigen. Dieser schwärmt für tapfere Tugendhelden sans peur et sans reproche, und schimpft auf das moralische Ungeheuer, das der Dichter ihm zum Gruseln vorführt. Der gebildete Leser aber schreckt zurück vor diesen unwahren Gestalten.

Fügt der Dichter dem Hauptcharakterzuge andere kleinere Züge an, gibt er eine von der Einheit des Hauptzuges durch-

waltete Mannigfaltigkeit, so erreicht er das Ziel der Kunst.*) Er wird es umso leichter erreichen, je vielseitiger die Personen mit der Außenwelt in Berührung kommen. Die Darstellung der Personen hängt daher mit der Wahl des Stoffes und dem Aufbau der Handlung innig zusammen.

Unter den neueren Romandichtern ist Spielhagen auch in dieser Hinsicht rühmend zu erwähnen. Seine Personen, selbst die untergeordneten, sind nie einseitig, stets voll und ganz. Auch seine humoristischen Charaktere (bei denen doch die Gefahr der Einseitigkeit am nächsten liegt) können in dieser Beziehung nicht angefochten werden. Welch' ein prächtiger, nach allen Seiten entfalteter Mensch ist nicht Doktor Holm („Die von Hohenstein"). Auch Gutzkow ist hervorzuheben. Seine Advokaten Rück und Schlurck sind trotz ihrer stark ausgeprägten Hauptseite wirkliche Menschen. Endlich soll Freytag nicht vergessen werden. Sein Fink ist eine meisterhafte Figur. Das gewandte Benehmen des kaufmännischen Kavaliers, sein weltmännisches Auftreten konnte leicht dazu führen, diese Seite allzustark zu betonen. Freytag aber versteht es, seinem Liebling auch andere Seiten abzutrotzen, ihm Gelegenheit zu bieten, den ganzen Reichtum seines Gemütes zu entfalten.

Frauen verstehen es selten, abgerundete, männliche Charaktere zu schaffen. Ihre Männer haben entweder eine schwarze oder eine helle Seite, und neben diesen kommen andere nicht auf. Gerade so ist es in den tendenziösen Romanen. Die Partei des Dichters hat nur edle Charaktere auf ihrer Seite; dem Gegner aber wird aller Auswurf aufgehalst. Gewisse Tendenzschriftsteller machen aus den Geistlichen der katholischen Kirche (besonders aus den Jesuiten) sittliche Ungeheuer. Einzelne katholische Schriftsteller machen es nicht besser mit den Freimaurern.

Wir gelangen nun zu den Mitteln, durch die der Dichter eine anschauliche Darstellung der Charaktere und des Seelenlebens erreicht.

*) „Der Charakter muß eine Hauptseite haben, innerhalb dieser Bestimmtheit aber die ganze Fülle und Lebendigkeit bewahrt bleiben, sodaß dem Individuum Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden und den Reichtum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Aeußerung zu entfalten." (Hegel, Aesthetik, I. S. 306.)

Welche stehen ihm hier zu Gebote?

Alle, die dem Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das die Forderung höchster Anschaulichkeit in sich schließt, nicht entgegenstreben. Somit bringt eine Beschreibung der Charaktere von seiten des Dichters die Selbständigkeit des Kunstwerks in Gefahr, gibt dem Leser keine deutliche Anschauung. Der Dichter soll deshalb die Charaktereigentümlichkeiten seiner Person mit nur wenigen Worten berühren; er soll ihnen nicht, nach Wagners treffendem Ausdrucke, ihren Charakter wie die Etiketten auf Weinbouteillen von außen aufkleben. Eine sehr große Zahl unserer Romanschriftsteller macht es aber so. Sobald der Dichter eine Person einführt, macht er den Leser mit allen ihren Eigentümlichkeiten in langer Auseinandersetzung bekannt. So in folgendem Beispiel:

Cardin war ein feiner witziger Kopf, ein tiefer Denker, der die extremsten Konsequenzen verfolgte. Wie weit er damit kam, werden wir später sehen. Er war unzweifelhaft Franzose, aber einer, der vollkommen schön deutsch sprach, was damals viel sagen wollte. Er war ein Franzose, der Frankreich bis aufs Blut haßte. (Brachvogel, „Friedemann Bach", S. 13.)

Montreals Geist war wie eine wechselnde, sich bunt färbende Wolke; der heiterste Sonnenschein und der wildeste Sturm schwebten in reißend schneller Ablösung darüber hin; die Anlagen außerordentlicher Größe und Stärke, die auf geeignete Weise gebildet und zusammengehalten, ihn zum Segen und Ruhm seiner Zeit gemacht hätten, waren gepaart mit einem knabenhaften Leichtsinn, und erhoben sich zu Krieg und Verwüstung, oder sanken in Ruhe und Weichheit zurück — mit aller Unberechenbarkeit des Zufalls, mit aller Unbeständigkeit der Laune. (Bulwer, „Rienzi" III. 2.)

Die Selbständigkeit des Kunstwerks ist zerstört. Die ganze Schilderung ist abstrakt, nicht anschaulich, sie stellt die Person dar, abgetrennt vom Romanganzen. Der Dichter muß sich hier genau nach dem Leben richten. Niemand wird einen Freund vorstellen und im Ernst seine Vorzüge hervorheben, seine Fehler bemerklich machen. Im Gegenteil wird man, wenn einem daran liegt, das Gespräch so zu leiten suchen, daß der Eingeführte Gelegenheit erhält, sich nach vielen Seiten hin zu entfalten und seinen neuen Bekannten ein vielseitiges Bild seiner Person zurückzulassen. So muß es auch dem Leser, und ihm allein, überlassen bleiben, sich aus den Reden und Handlungen der

Personen ihre geistigen Eigenschaften zu abstrahieren.*) Man kann sagen, das Charakterbild, das der Dichter in obigen Beschreibungen von den Personen zu entwerfen sucht, das sollte der Leser sich aus dem Romanganzen selbst zusammensetzen.

Manche Dichter beginnen ein Charakterbild, führen es halb aus und sagen dann (wie Scott häufig): „Mehr wollen wir nicht sagen, weil der Charakter aus der Handlung klar genug hervorgehen wird." Wie künstlerisch! Die Spitze unkünstlerischer Charakterdarstellung aber ist es, wenn der Dichter die einzelnen Züge anekdotisch aufführt, wie Viktor Hugo in den „Elenden" es bei den Gestalten Myriels und Madeleines tut. Der ganze Roman soll doch eine Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit sein! Stufenweise soll sich ein Glied geistiger und sittlicher Bildung anschließen, bis endlich das Voll-Ganze erreicht ist. Man könnte sagen, der Dichter soll seine Personen auf die Probe stellen, um uns zu zeigen, wie ihr Inneres beschaffen ist; sie sollen uns selbst ihr Herz öffnen, ohne Gewaltsamkeit von seiten des Dichters. Hier können tausend kleine Züge angebracht werden, die auf das Wesen der Charaktere das hellste Licht werfen. Solcher findet man sehr viele in Freytags „Soll und Haben". Es sei uns erlaubt, einige dieser Züge anzuführen.

Dem Kontor ist Fink ein Fremder – den Kaufmann läßt er links liegen — verachtet die von allen Kontoristen heilig gehaltene Arbeitsstunde — benimmt sich auch Anton gegenüber anfangs sehr barsch und reizt ihn — seine Versöhnung wirft ein sehr helles Licht auf seinen Charakter — er wirft Anton ins Wasser, um seine Geistesgegenwart zu erproben — macht sich kein Gewissen daraus, Anton auf gewagte Weise in die Gesellschaft einzuführen — sein Benehmen in der Tanzstunde und der vornehmen Gesellschaft gegenüber — liebelt mit Rosalie und fügt sich Antons Willen — verspottet die Ehrenthals mit köstlicher Ironie — wirbt kurz und bündig um Sabine, und resigniert sich rasch, als er einen Korb erhält — sprengt

---

*) „Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden, er muß Zug auf Zug in freier Entwicklung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mittätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht." (Gottschall, Poetik I. S. 87.)

in Amerika die Kompagnie in die Luft, um sich frei zu machen — den polnischen Revolutionären tritt er mit schlecht verhaltener Ironie entgegen — verteidigt das Schloß mit größter Kaltblütigkeit — bewundert Lenore mit kühler Besonnenheit — verachtet den moralisch ohnmächtigen Freiherrn.

Solche Züge finden sich in Menge und aus ihnen ergibt sich schließlich ein anschauliches Gesamtbild. Aber der Dichter muß bei diesem Kunstgriff immer die rechte Gelegenheit abwarten. Diese kleinen Züge müssen mit Notwendigkeit aus der Handlung herverwachsen, sie dürfen keine selbständige, der Charakteristik dienende Stellung einnehmen. Beispiele finden sich in Menge in Richardsons Romanen. Da werden tausend Eigentümlichkeiten der Personen in breitester Darstellung aufgezählt, ohne daß sie mit der Handlung zusammenhängen. Ja, manche dieser Züge werden gegeben mit der ausgesprochenen Absicht, den betreffenden Charakter in ein helles Licht zu setzen. Auch in unserer Romanliteratur finden sich Beispiele in Menge. So die oben S. 132 angeführten aus „Soll und Haben". Ein kleiner Zug kann manchmal von größter Bedeutung für den Fortgang der Handlung sein. So in Schückings „Schloß Dornegge". Anna schickt der armen Schauspielerin Geld, und diese hilft am Schlusse dazu, Dankmar nach Paris zu rufen. Hätte Jenny nicht im ersten Buche das Geld empfangen, so wäre es ihr im vierten gewiß nicht eingefallen, an Dankmar zu schreiben. (Uebrigens ist es ein raffinierter kleiner Zug, dem Schücking besser eine solche Bedeutung nicht gegeben hätte.) Wie trefflich öffnet uns Reuter das Herz seines Lieblings Bräsig, wie zart, wie hoch poetisch weiht er uns in dessen Liebe zu Madame Nüßlern ein! Und doch geschieht alles nur durch die Handlung.

Wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, abstrakte Charakterschilderungen zu geben, so ist es ihm doch durchaus nicht verwehrt, die geistigen Eigenschaften seiner Personen a n z u d e u t e n. So charakterisiert Homer seine Personen stets nur mit einem einzigen, aber höchst treffenden Worte. Odysseus ist der „erfindungsreiche", Penelope „die kluge", Alkinoos der „weise" Phäakenbeherrscher. Gebraucht der Dichter diesen Kunstgriff, so müssen Reden und Handlungen der Personen mit der Darstellung des Dichters harmonieren; d. h. Odysseus muß sich als erfindungsreich, Penelope wirklich als klug, Alkinoos wirklich als weise bewähren.

Der humoristische Dichter bekümmert sich freilich sehr wenig um dieses Gesetz. Es ist ihm ein Vergnügen, seine Personen so recht bis in den entferntesten Winkel ihres Herzens mit dem elektrischen Lichte seines Humors zu beleuchten, sich über sie lustig zu machen und den Leser zum Lachen zu reizen.

Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterschilderung ist die Gegenüberstellung, der Kontrast. So gewinnen die beiden Gestalten Fink und Anton ungemein an Deutlichkeit, weil sie Gegensätze bilden. Trefflich heben sich von einander ab Antonie und Klara („Die von Hohenstein"). Die eine ganz Glut, ganz stürmende, verzehrende Leidenschaft — bei der anderen stille Hingebung, Entsagung, Geduld.

8. Die Darstellung des Seelenlebens.

Auch für die Darstellung der Seelenbewegungen behauptet das Gesetz der Selbständigkeit seine Kraft. Es muß hier als Aufgabe des Dichters bezeichnet werden, in der Seele des Lesers dieselben Empfindungen anzuregen, die die Seele der Personen bewegen. Diese Aufgabe kann aber nicht erreicht werden durch kalte Beschreibung, Entwicklung der Gefühle in logischer Ordnung, sondern nur durch strenge Objektivität. Der Dichter soll mit nur wenigen Worten den Gemütszustand der Personen berühren, im übrigen aber es den Personen überlassen, sie zu offenbaren.

Homer, von dem unsere Romandichter gar vieles lernen könnten, verfährt auf dem engen Raume, den die alte Zeit dem Innern zuerteilte, folgendermaßen: in der knappesten Form deutet er an, was diese oder jene Person denkt und gibt so der Phantasie des Lesers mächtigen Anstoß. Wo z. B. eine Person einen Entschluß zu fassen hat, da bemüht er sich nicht, wie die Romandichter der Neuzeit, das pro und contra mit juristischer Schärfe und Genauigkeit klarzulegen, sondern begnügt sich mit der einfachen Erzählung der Tatsache:

Da zweifelt Odysseus:
Ob er flehend umfaßte die Kniee der reizenden Jungfrau,
Oder, so wie er war, von ferne mit schmeichelnden Worten
Bäte, daß sie die Stadt ihm zeigt' und Kleider ihm schenkte.
Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste.*)

*) Odyssee IV. 145.

Ferner vergleiche man die Schilderung der Neigung Nausikaas. Das ist überall die „Praxis Homers". Wo der alte Dichter sich mit einigen Worten begnügt, gebraucht ein neuerer eine ganze Seite von Worten, ohne denselben Erfolg zu haben.

Goethe hat sich den Kunstgriff Homers zu eigen gemacht und ihn mit Erfolg angewandt. Wo er in seinem Romane eine Empfindung zu schildern hat, stellt er sie in den meisten Fällen mit einem einzigen, aber höchst fruchtbaren Zuge dar.*) So in folgendem Beispiel:

Er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte; es schwoll sein Busen.

Der Dichter kann aber die Offenbarung der Gefühle auch den Personen selbst überlassen; er kann dies in unmittelbarer und mittelbarer Weise.

Unmittelbar ist die Kundgabe der Seelenbewegungen durch den Monolog. Aber ihn kunstgemäß zu behandeln, ist nicht Sache eines jeden Dichters, das beweisen die zahlreichen mißlungenen Versuche, namentlich in den Lustspielen. An sich schon ruft der Monolog das Gefühl hervor, als sei er nicht natürlich. Vom Standpunkt der Erfahrung aus betrachtet, ist er es auch nur selten. Denn wie oft wird jemand seine Empfindung sich selbst laut vorsagen? Aber der Dramatiker kann diesen Kunstgriff zuweilen nicht entbehren; er ist für ihn, namentlich wenn die Person isoliert, d. h. ohne Vertraute steht, das einzige Mittel, den Leser mit dem Seelenzustande der Person bekannt zu machen. Doch sehr selten wird der Monolog den Gesetzen entsprechend angewandt. Manche Monologe sind geradezu widersinnig. Da tritt z. B. eine Person auf und erzählt sich selbst, was sie soeben getan hat, oder was ihr recht gut bekannt ist!**) Hier wollte der Dichter dem Leser ein ihm noch unbekanntes Ereignis mitteilen; d. h. er wollte einen in der Anordnung der Handlung begangenen Fehler wieder gut machen. Aber die Weise ist denn doch zu plump. Im Drama ist ein schlecht angelegter oder schlecht ausgeführter Monolog noch zu entschuldigen, weil der bedrängte Dichter doch einige Rücksicht verdient. Im Roman aber, der dem

*) „Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können." (Lessing, Laakoon III.)

**) Vgl. Lessings Minna. III. Aufzug, Szene 6.

Dichter doch Raum genug zur freiesten Bewegung bietet, kann ein solcher Monolog nur störend wirken. Oder ist der Eindruck ein anderer, wenn wir folgendes zu lesen bekommen:

„Kanalstraße, Nummer 8, das muß eins der sehr alten Häuser sein mit den langen, unheimlichen Gängen. Nun, es bringt mich nicht gerade übermäßig von meinem Wege ab, und da dem Grafen viel daran gelegen zu sein scheint, daß der Brief bald besorgt wird, so will ich den Gang selbst unternehmen. Ich treibe mich überdies gern in so einem alten Gebäude herum.“ (Hackländer, „Sklavenleben“, Bd. II., S. 49.)

Die Unwahrheit liegt zu Tage.

Während früher die Monologe und Gefühlsergüsse in den sentimentalen Romanen sich in unausstehlicher Breite und Wiederholung vorfanden, werden sie jetzt nur mehr soweit geduldet, wie sie im menschlichen Leben wirklich vorkommen und berechtigt erscheinen. Jedenfalls sollen sie die Handlung klären oder fördern, nicht aber aufhalten.

Unmittelbar ist auch die Mitteilung an andere Personen, entweder mündlich oder schriftlich. Der mündliche Ausdruck ist indessen dem Romane weniger angemessen, als dem Drama. Nur zu leicht erscheint tragisches Pathos in einem epischen Gedichte als hohle Deklamation. Der Dichter muß sich daher im Ausdruck der Empfindungen enge Grenzen ziehen. Er suche die wirksamsten Momente zu gewinnen — stelle diese aber in knapper, kräftiger Form dar.

Die schriftliche Mitteilung ist ein echt epischer Kunstgriff. Sie bietet dem Dichter große Vorteile. Hier läuft er nicht leicht Gefahr, tragikomisch zu werden und den ganzen Eindruck zu zerstören, weil diese Art der Mitteilung die natürlichste von der Welt ist und sich der Mensch bei ihrem Gebrauch durchaus keinen Zwang antut. Nur muß diese Mitteilung mit Notwendigkeit aus dem Romanganzen herausgehen, sie darf nicht für sich selbst da sein. Sehr glücklich hat Schücking in „Schloß Dornegge“ diesen Kunstgriff angewandt. Baron Jauffroy verläumdet Anna Morel. Dankmar ist empört, kennt aber Annas Verhältnisse nicht so genau, um den Verläumder widerlegen zu können. Im Schiffe findet er nun die Briefe Annas, er liest sie und aus den Briefen lernen wir nicht allein Annas Verhältnisse kennen, sondern blicken auch tief in ihr Gemüt. Dagegen sind die Mitteilungen aus Ottiliens Tagebuch in Goethes „Wahlverwandt-

schaften", sowie Lauras Gemeinplätze in der „Verlorenen Handschrift" keineswegs durch die Handlung geboten. Dürftig ist der Zusammenhang der Handlung mit Irmas Tagebuch in Auerbachs „Auf der Höhe".

Ganz ungezwungen kann der Dichter die Gefühle der Personen auf mittelbare Weise kundgeben, wenn er sie nämlich so darstellt, daß sie sich zwanglos in den epischen Fluß einfügen, und den Dichter, durch den die Mitteilung geschieht, vergessen lassen. Man beachte die folgende Stelle aus einem Romane von Spielhagen, der diesen Kunstgriff meisterhaft zu handhaben versteht:

Und wie ein Engel des Himmels erschien sie Oswald, in dessen krankes Herz ihre guten, mitleidigen Worte wie ein milder Regen auf welke Bäume gefallen waren. Und zum erstenmale erinnerte er sich wieder des Gespräches, das er am Tage seiner Zurückkunft von Sassitz mit dem Doktor gehabt hatte. Also wirklich! Das holde, herrliche Geschöpf sollte auch verkauft werden, wie Melitta verkauft worden war? Sie sagte es selbst, aus ihrem eigenen Munde hatte er es nur eben gehört: sie hatte keinen Freund! Sie stand allein da in der Welt! Sie konnte nicht für sich selbst handeln! Und sie hatte noch Mitleid und Trost für ihn, sie, die sie selbst des Mitleids und Trostes — nein, tätiger Hülfe so sehr bedurfte. („Problematische Naturen.")

Man sieht, es ist dieser Kunstgriff eine Art indirekter Monolog, aber er erscheint bei weitem natürlicher.

Noch ein dritter Kunstgriff ist möglich. Der Dichter kann Gefühle schildern durch Darstellung ihrer tatsächlichen Aeußerungen. Aus dem, was eine Person im Drange der Leidenschaft tut, wird man am sichersten der Leidenschaft Größe ermessen können. Dieser Kunstgriff ist echt episch. Denn der Epiker stellt nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern schildert die Taten, durch die es sich ein äußeres Dasein gibt.*) So in folgenden Proben:

Sabine wußte, wer die Schreiberin war. Sie hielt den Brief an die Kerze und schleuderte das brennende Papier in den Kamin. Schweigend sah sie zu, wie die lodernde Flamme kleiner wurde und verlöschte, und wie die glimmenden Punkte auf der verkohlten Fläche umherfuhren, bis auch der letzte verging. Lange stand sie da, ihr Haupt an das Gesims gelehnt, den Blick auf das Häuflein Asche gerichtet. Ohne Tränen, lautlos hielt sie die Hand auf ihr zuckendes Herz. (Freytag, „Soll und Haben". II. Buch.)

*) Carriere, Aesthetik, II. 532.

Er verlor sich im Andenken an sie, er umfaßte einen Baum, kühlte seine heiße Wange an der Rinde, und die Winde der Nacht saugten begierig den Hauch auf, der aus dem reinen Busen bewegt hervordrang. Er fühlte nach dem Halstuch, das er von ihr mitgenommen hatte, es war vergessen, es steckte im vorigen Kleide.

Die Musik hörte auf, und es war ihm, als wär' er aus dem Elemente gefallen, in dem seine Empfindungen bisher empor getragen wurden. Seine Unruhe vermehrte sich, da seine Gefühle nicht mehr von den sanften Tönen genährt und gelindert wurden. Er setzte sich auf ihre Schwelle nieder und war schon mehr beruhigt. Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre Tür pochte, er küßte die Schwelle, über die ihre Füße aus- und eingingen, und erwärmte sie durch das Feuer seiner Brust. Dann saß er wieder eine Weile stille und dachte sie hinter ihren Vorhängen, im weißen Nachtkleide mit dem roten Band um den Kopf in süßer Ruhe, und dachte sich selbst so nahe zu ihr hin, daß ihm vorkam, sie müßte nun von ihm träumen. Seine Gedanken waren lieblich, wie die Geister der Dämmerung. Ruhe und Verlangen wechselten in ihm; die Liebe lief mit schaudernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen. („Wilhelm Meister": I. Buch, Kap. 17.)

Diese Art der Darstellung verfehlt nie ihre Wirkung. Der Leser wird vollkommen in die Empfindung der Person hineingezogen, er glaubt selbst in ihren Gefühlen zu leben.

Daß der Dichter gegebenenfalls auch die religiösen Lebensäußerungen seines Helden verzeichnen muß, ist selbstverständlich. Veremundus (a. a. O., S. 9) führt folgendes treffende Beispiel an: Als Marynia in dem Roman von Henryk Sienkiewicz „Die Familie Polaniecki" vor ihrer Niederkunft erkrankt, verlangt sie den Beichtvater. Das ist vom katholisch-seelsorglichen Standpunkt durchaus in der Ordnung. Daß jedoch der Dichter diese Tatsache überhaupt erwähnt, hat seinen Grund nicht (und soll ihn nicht haben) in dem erzieherisch-pedantischen Bedenken, der allenfallsige Tod einer katholischen Frau ohne sichtliche Vorbereitung könne für den gläubigen Leser ein Aergernis sein, sondern in der inneren Notwendigkeit, daß der durchaus religiöse Sinn Marynias sich auch in einem kirchlich-religiösen Akt betätige, wenn ihr schönes Charakterbild nach allen Seiten harmonisch abgeschlossen vor uns stehen soll. Mit anderen Worten: daß uns der Dichter mit ihrem Verlangen bekannt macht, geschieht nicht aus katholischer Ostentation und seelsorglichen Rücksichten (auch ein nicht katholischer Dichter hätte es

nach den gegebenen Voraussetzungen tun müssen), sondern weil es psychologisch und durch die Situation, vor allem auch durch die von dem Dichter dadurch beabsichtigte Wirkung auf Polaniecki, ihren Gatten, bedingt ist.

IV. Die Darstellung der Außenwelt.

Das Bild, das der erzählende Dichter in seinem Roman entwirft, muß ein möglichst umfassendes sein, also auch die Erscheinungswelt: das Aeußere der Personen, die Gegenstände, den Schauplatz der Handlung bezw. die Natur in sich aufnehmen. Aber mit strenger Wahl.

Der Dichter hat seiner Darstellung Grenzen zu ziehen. Er darf nicht alles beschreiben, was sich in den Kreis der Erzählung ziehen läßt, oder ihm persönlich nahe liegt, sondern nur das, was im Organismus der Handlung eine berechtigte Stelle einnimmt. Diesem aber hat er gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Welches ist aber der Maßstab, mit dem der Dichter die Notwendigkeit einer Darstellung prüfen kann? Der Maßstab ist die Handlung. Alles, was auf irgend eine Weise mit der Handlung in Verbindung steht, muß dem Leser mit aller Anschaulichkeit vorgeführt werden. Dahin gehören zunächst die Personen, die in die Handlung eingreifen; die Gegenstände, die bei der Handlung oder bei den Personen notwendig sind; ferner der Ort, an dem ein Ereignis sich zuträgt; endlich auch die Natur und die Naturereignisse, insofern sie auf die Handlung oder die Personen einen Einfluß ausüben.

Keineswegs aber kann das Verfahren neuerer Romandichter gebilligt werden, die, ohne die Notwendigkeit der Darstellung geprüft zu haben, alles beschreiben, was ihnen nahe liegt, und alles, von dem sie glauben, daß es den Leser interessieren könnte. Daher rühren die eingehenden Beschreibungen des Kostüms und der altertümlichen Gegenstände, die Erörterungen über Baustile, die seitenlangen Schilderungen des Ortes und endlich die üppig wuchernde Naturbeschreibung.

Ein zweiter Grund mag in einer besonderen Gemütsanlage oder in einem zu sehr ausgebildeten Hange des Dichters liegen, wie z. B. bei Stifter und Scott. Des letzteren Fleiß, die altertümlichen Gegenstände gründlich kennen zu lernen, sein Eifer, sie dem Leser anschaulich vorzuführen, sind anerkennenswert. Aber oft sind seine Beschreibungen nicht gerechtfertigt und sie könnten dann fehlen, ohne daß der Eindruck des Romans abgeschwächt würde.

Drittens endlich benutzen einige Dichter die Beschreibungen als Ruhepunkte für sich und den Leser. Nach einer lebendigen, aufgeregten Szene folgt meist eine längere Beschreibung oder sie steht zu Anfang eines neuen Kapitels. Hier gibt sich der Dichter einer ruhigeren Produktion hin ; er schaut auf das Bild, das ihm vorschwebt, prüft und mißt, und der Leser kehrt zur gewohnten Ruhe zurück.

Aus diesen Gründen finden wir denn in den meisten Romanen der Neuzeit, selbst der besten Autoren, eine Menge mehr oder weniger überflüssiger Beschreibungen.

Besonders die Realisten und Naturalisten haben es sich angelegen sein lassen, das Milieu, die Umwelt, bis in die kleinsten Einzelheiten zu schildern.

Unter Milieu versteht man die Einheit aller natürlichen und sozialen Bedingungen, die auf eine Handlung oder auf einen Charakter von bestimmendem Einfluß sind.*) Das Milieu soll denn auch nur insoweit geschildert werden, als die Personen des Romans in ihrem Handeln von der Natur und der Umgebung abhängig sind.

Voltaire sagt: „Die Details sind ein Ungeziefer, das die großen Werke frißt.“ Auch Brunetière (a. a. O., S. 117) ist der Ansicht, daß nicht die Fülle der Einzelheiten einem Roman eine lange Lebensdauer garantiert, sondern daß sie seinen Untergang beschleunigt. Ob dies gerade zutrifft, bleibt abzuwarten, da von den realistischen Romanen dieser Art noch keiner weit genug zurückliegt. Höchstens könnte man aus einer Analogie darauf schließen. Die Romane von Frl. von Scudéry („Grand Cyrus“, „Clélie“) sind für uns heute ebenso ungenießbar wie die des jüngeren Crébillon („Egarements du

*) H. Mielke, a. a. O., S. 5.

coeur et de l'esprit"). Wenn man bei den einen absieht von dem, was sie Galantes, Romantisches und Heldenmütiges im Genre des 17. Jahrhunderts enthalten, bei den andern, was sie an Pikantem im Geschmack des 18. Jahrhunderts bieten, so bleibt eben nichts mehr übrig. Wird man später, wenn einmal die materiellen Verhältnisse sich völlig verändert haben, auch an den realistischen Romanen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts nichts lesenswertes mehr finden?

Jedenfalls haben Erzählungen, die große Leidenschaften schildern, aber von der Zeit und dem Milieu nur das notwendigste berichten, Aussicht auf eine viel längere Lebensdauer. Erinnert sei z. B. nur an Manon Lescaut (1731). Dieser Roman ist seinem Inhalt nach gewiß auch realistisch, aber wie lebenswahr erscheint er uns noch heute, und wie viel neue Ausgaben und Uebersetzungen erlebt er jetzt noch immer!

Wenn der Dichter Beschreibungen nur mäßig und nur nach der Notwendigkeit der Handlung anbringt, so muß es sein weiteres Bestreben sein, die rechte Gelegenheit abzuwarten, sie dem Leser vorzuführen. Die Handlung muß entweder eine Beschreibung fordern, oder sie gestatten. Gefordert wird sie in allen Fällen, in denen eine Person, ein Gegenstand, ein Ort, ein Naturereignis auf die Handlung einwirkt; gestattet, wenn durch die Beschreibung in der Handlung kein Aufenthalt verursacht wird.

Die notwendige und richtig angebrachte Beschreibung aber muß anschaulich sein.*) Wie das Gemälde des Malers, die Statue des Bildhauers, so deutlich müssen die Bilder der Phantasie vor dem geistigen Auge des Lesers stehen. Da scheint es denn auf den ersten Blick, als seien die Mittel der Poesie zu unbedeutend für eine so große Aufgabe. Der Maler hat seine Farben und seine Pinsel, der Bildhauer seinen Marmor und seinen Meißel, der Dichter aber hat nur Worte und nichts als Worte, und als Material nur die unfaßbaren Gebilde der Phantasie. Und doch soll er mit diesem rein geistigen Material und Mittel dieselben Wirkungen erzielen, wie der Maler und

*) Der Kuriosität halber sei hier die berühmte „Käsesymphonie" (symphonie des fromages) in Zolas „Ventre de Paris" (Seite 274–276) erwähnt, die nicht weniger als 63 Druckzeilen in kompresser Schrift einnimmt.

der Bildhauer. Er soll seinen Gestalten dieselbe Frische, dieselbe Unmittelbarkeit verleihen, die den Betrachter des Gemäldes, der Statue hinreißt. Er soll plastisch sein auf dem Gebiete des Geistes. Seine Aufgabe erfordert es.

Das Streben, diese Aufgabe in echt dichterischer Weise zu lösen, führte auf ganz unkünstlerische Abwege. Man gebrauchte die Darstellungsweise der Malerei, um dichterisch-anschauliche Gestalten zu schaffen, und stellte endlich — nachdem man sie praktisch schon lange geübt — die Theorie auf, „die Dichtkunst sei eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie". Als Konsequenz ergab sich also: der Dichter muß, wie der Maler, ein Ganzes schildern durch Aufzählung der einzelnen Teile, nur so entsteht ein anschauliches Bild eines Gegenstandes. Man ging sogar soweit, den besten Dichter für den besten Maler, den besten Maler für den besten Dichter zu erklären, und in Theorie und Praxis machte sich dieser Grundsatz breit. Da trat Lessing mit seinem „Laokoon" hervor. Er zeigte in scharfsinnigster Weise, wie sehr in bezug auf die Darstellungsweise Malerei und Poesie von einander zu trennen seien und wie sehr man die Grenzen beider Künste verrückt habe, wie unkünstlerisch man bisher verfahren sei und welchen Mißdeutungen die Dichtungsweise Homers unterlegen gewesen.

Die Konsequenzen seiner Untersuchungen haben aber bei den Dichtern nur wenig Wirkung gehabt. Zwar wird niemand mehr wagen, die von Lessing in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckten ästhetischen Grundsätze noch theoretisch offen auf seine Fahne zu schreiben, — aber in der Praxis werden sie noch immer von der Mehrzahl unserer Romandichter angewandt. Noch immer glauben sie durch Malen, durch Aufzählen der einzelnen Teile eine künstlerische Wirkung erzielen zu können. Und die Schriftsteller, die die Art des dichterischen Schaffens überhaupt nicht kennen, wenden diese Darstellungsweise an, weil sie die bequemste ist. So entwerfen sie denn von den Personen ein vollständiges Kostümbild von Kopf bis zu Fuß, „von der Feder des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel" (Gottschall), beschreiben die Gegenstände mit ermüdender Genauigkeit, die Gebäude mit einer Gründlichkeit, die tiefe architektonische Studien voraussetzt, und widmen der Darstellung des Schauplatzes eine fast strategische Sorgfalt.

Und doch erreichen sie die Aufgabe des Dichters, ein anschauliches Bild der Erscheinungswelt zu geben, nicht. Der Leser gewinnt keineswegs ein volles anschauliches Bild des ganzen Gegenstandes — dieser oder jener Teil wird ihm wohl lebendig, nicht aber das Ganze.

Anders ist es in der Malerei, die auch ein Ganzes durch Nebeneinanderstellung seiner Teile zur Anschauung bringt. Gesetzt, wir hätten einen vom Maler dargestellten Gegenstand vor uns: „wie gelangen wir zu einer deutlichen Vorstellung desselben"? Hierauf antwortet Lessing:

„Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen".*)

Welche Resultate ergeben sich aber, wenn der Dichter die Darstellungsweise des Malers auch für seine Kunst gebraucht? Die entgegengesetzten! Wir gewinnen keine Totalvorstellung. „Denn gesetzt auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Je dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!"**)

*) Laakoon XVIII.
**) Lessing, a. a. O.

Mit einem Worte, der Leser hat beim letzten Zuge, den der Dichter anführt, schon den ersten wieder vergessen, oder, wie Gottschall es drastisch-treffend ausdrückt: „Sind wir auch glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht.“

Der Irrtum des Dichters ist leicht erklärlich. Ihm schwebt gleich einem Gemälde das Bild der Person vor Augen. In ihm geht derselbe Prozeß vor, den Lessing eben an dem Betrachter eines Gemäldes andeutete. Der Dichter will dies Bild nun auch in derselben Form dem Leser vorführen und glaubt dies Vorhaben am besten dadurch zu erreichen, daß er das in seiner Phantasie fertige Bild aufs genaueste kopiert. Aber er übersieht, daß der Leser sich das Bild nach seiner (des Dichters) Darstellung erst schaffen muß. Wenn der Dichter nun das Bild in seinen Teilen, d. h. in einer Weise vorführt, die dem blitzschnellen Arbeiten der Phantasie weit nachhinkt, so ermüdet er den Leser.

Ueberhaupt ist es ein Fehler aller Darstellung, wenn sie den Gegenstand isoliert, d. h. ihn aus dem Zusammenhange der Handlung herausnimmt und in seiner Absonderung beschreibt. Die dichterische Darstellung fordert Verbindung, Abhängigkeit: das einzelne soll nur dann hervortreten, wenn ein zweites es erregt usw., denn dadurch gewinnt die Darstellung an Anschaulichkeit.

In Darstellung der Gegenstände und des Ortes verfahren neuere Romandichter in ähnlicher Weise, indem sie Details auf Details häufen, die Beschreibungen endlos ausdehnen, sodaß der Leser schließlich den Ueberblick ganz verliert.

Wie weit es einige Schriftsteller in ihrer Schilderungssucht treiben, sehen wir an Brachvogel, der in „Friedemann Bach“ 26 Seiten auf die Beschreibung des alten Berlin verwendet; noch mehr an Victor Hugo, an Balzac mit seinen oft ermüdenden Beschreibungen, an Zola, der darin nie genug tun konnte.

Welches sind nun aber die Gesetze, die hier in Betracht kommen? Das ist eine Kardinalfrage der Poetik.

Das Gesetz der Selbständigkeit des Kunstwerks, das, streng beobachtet, höchste Anschaulichkeit im Gefolge hat, übt auch hier seinen Einfluß. Der Dichter muß zurücktreten, die Gestalten

müssen sich selbst zeichnen; die Darstellung muß mit einem Worte „plastisch“ sein. Die Bilder des Epikers sollen nach Hegels bezeichnendem Ausdruck „Skulpturbilder der Vorstellung“ sein.

„Fest auf sich selbst beruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen.“ *)

Die Mittel der Poesie scheinen zu ärmlich, um solche Wirkungen hervorzurufen, wie die Plastik. Und doch kann sie es auf folgendem Wege. Durch Aufzählung der einzelnen Teile kann in der fremden Phantasie kein deutliches Bild des ganzen Körpers hervorgerufen werden. Wohl aber wird dies der Fall sein, wenn der Dichter mit einem einzigen treffenden Zuge den Eindruck wiedergibt, den entweder der Körper in seiner Gesamtheit oder ein Teil für sich macht. Dieser Zug wird von um so stärkerer Wirkung sein, wenn er von einer Bewegung begleitet ist. Denn ein bewegter Körper läßt in der Phantasie einen ungleich stärkeren Eindruck zurück, als ein ruhender. Daraus und aus den eben entwickelten Gründen folgt das von Lessing aufgestellte Gesetz: die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise und nur durch Bewegung, durch Handlung. Nur andeutungsweise! „Denn wie die Malerei ihren Gegenstand gleichsam mit der Fackel erleuchtet, so die Poesie mit einem Blitze“ (Gottschall). Der Dichter muß in geschickter Weise charakteristische („produktive“) **) Züge über die ganze Dichtung verteilen, so daß ein Zug zwanglos dem anderen sich anfügt und so nach und nach ein Bild des ganzen Körpers entsteht. Jeder charakteristische Zug muß ein solcher sein, der „das sinnlichste Bild von der Seite“ erweckt, „von der die Phantasie ihn braucht“; Züge, die dem Leser eine Andeutung geben, wie seine Phantasie den Gegenstand sich vorzustellen habe; Züge, die entweder den Totaleindruck oder den eines Teiles in treffendster Weise wiedergeben. Geschieht dies,

---

*) Gottschall, Poetik II. S. 114.

**) „Diejenigen Züge, die der fremden Phantasie einen besonders kräftigen Anstoß geben zur Hervorbringung eines klaren Bildes, nenne ich produktive Züge.“ (Viehoff, Wie malt der Dichter Gestalten? S. 16.)

so steht der Gegenstand schon fertig in der Phantasie des Lesers. Sie schmückt ihn aus nach ihrem Gefallen. Aber noch ist es nicht dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte, sondern des Lesers eigenstes Produkt, das in seinen Grundzügen auf den vom Dichter gegebenen Andeutungen ruht. Damit ist jedoch die Absicht des Dichters nicht erreicht; denn diese geht dahin, nur das Bild, das seiner Phantasie vorschwebte, dem Leser vorzuführen, und kein anderes. Eine Teilschilderung ist demnach unausbleiblich, aber der Dichter kann darstellen, ohne in die oben gerügten Fehler zu verfallen. Er setzt den Gegenstand in Bewegung und bezeichnet jedesmal den bewegten Teil mit dem sinnlichsten Ausdruck. So fügen sich immer neue besondere Züge an den schon vorhandenen an und ergeben schließlich ein anschauliches, mithin dichterisches Bild des ganzen Körpers, dasselbe Bild, das dem Dichter vorschwebte.

In der Praxis würde dies Gesetz so anzuwenden sein. Wenn der Dichter z. B. das Aeußere einer Person darstellen will, so sage er uns „zuerst nichts davon, oder nur ein Wort: schön, schlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet usw. Nun setze er sie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie im raschen Vorübergehen, pflückend einen Zug auf, z. B. jetzt blitzte das dunkelblaue Auge rc. Später mag dann, um den Zuhörer näher zu bestimmen, bei ähnlichen Anläßen ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen".*)

Der Dichter soll also die Erscheinungswelt darstellen durch Handlung, Bewegung! Indem er eine Gestalt in Bewegung setzt, charakterisiere er durch einen treffenden Zug den Gesamteindruck oder den bewegten Teil, oder den Gegenstand, dem sie sich nähert oder den sie gebraucht, oder den Ort, auf dem sie sich bewegt, oder die Landschaft, auf der ihr Auge ruht. Erst dann sage er uns, ob sein Held ein Held der Kraft, wenn er mit Leichtigkeit den Diskus weit über das Ziel hinausschleudert und dabei die nervichten Arme sehen läßt; erst dann zeige er uns die Behendigkeit der Beine, die Geschmeidigkeit des Leibes, wenn er im Wettlauf die Arena durcheilt, oder im Ringkampf den Gegner zu Boden zu schleudern sucht; erst dann schildere er uns das Auge, wenn es im Feuer der Leidenschaft glüht, oder zorn-

---

*) Vischer, a. a. O. III. 120.

erfüllt seine Blitze sendet; erst dann erwähne er den Reiz des Antlitzes, wenn ein Lächeln darüber hinzieht oder Wolken der Trauer es umschatten; und erst dann erwähne er den Liebreiz des Mädchens, wenn das Auge des Liebenden auf ihm ruht. Will uns der Dichter einen Gegenstand schildern, so muß er zu einem lebenden Wesen in Beziehung stehen, und will er uns durch ein Bild der Natur erfreuen, so muß die Sonne über sie aufgehen oder ein Sturm über sie hinwegtoben und einen Menschen muß die Erhabenheit und Schönheit der Natur niederdrücken oder erheben.

So wird am besten in der fremden Phantasie ein anschauliches Bild der Außenwelt entstehen.

Der Hergang nun, durch den in der fremden Phantasie ein deutliches Bild des vom Dichter dargestellten Gegenstandes entsteht, dürfte folgender sein.

Durch die ersten Andeutungen des Dichters substituieren wir dem noch unbekannten Gegenstande unbewußt einen bekannten, der den späteren Eindruck macht. Durch spätere Züge gewinnt das Bild stets an Schärfe und Bestimmtheit, so daß wir unsere erste Vorstellung nur noch in ihren Grundzügen zu erkennen vermögen.*)

Neben diesem Hauptmittel der Darstellung stehen dem Dichter noch andere zu Gebote, die wir bei den einzelnen Abteilungen berühren werden. Es sind dies: Darstellung durch Schilderung der Wirkung und Darstellung durch andere.

1. Darstellung der Personen.

Homer hat uns die Kunst der Darstellung gelehrt, und auf ihn stützt sich in dieser Hinsicht, wie in so mancher andern, die Aesthetik auch jetzt noch. Seine Gestalten stehen wie aus Marmor gehauen, voll ausgerundet vor uns. Wie aber erreicht er

*) So erinnere ich mich aus meiner Jugendzeit, daß meine Phantasie die Begebenheiten der Bibel mit einer fast zwingenden Notwendigkeit an bekannte Plätze verlegte. So die Szenen, wo der Herr mit Abraham spazieren geht, wo die Sodomiten Loths Haus stürmen wollen, wo Absalon unter dem Tore sitzt. Und ich erinnere mich nicht, daß ich diese Vorstellungen jemals wieder hätte los werden können.

diese Anschaulichkeit? Nicht durch unkünstlerische Beschreibungen, sondern auf echt dichterische Weise. Er reiht einen sinnlichen Zug an den andern. Stets gibt er ein Beiwort oder eine ausgeführtere Andeutung. So ist ihm Odysseus anfangs nur der „göttergleiche“. Das ist eine Bezeichnung für den Gesamteindruck einer Person. Um sie recht wirkungsvoll zu machen, wiederholt er sie häufig. Das Bild, das durch diese Anregung in der Phantasie der Leser auftaucht, muß im Wesentlichen dasselbe sein. Jeder wird sich den Helden als einen hoch, mächtig und majestätisch gebauten Menschen vorstellen. Er wird über sein Antlitz alle Hoheit ausgießen, die er sich vorstellen kann; es wird ihm das Gepräge eines kraftvollen Geistes sein. Solche Wirkung bringt dieser eine, so unbedeutend scheinende Zug hervor! Homer erreicht mit einem Worte mehr, als andere mit einer Seite von Worten. Nun will der Dichter aber diese allgemeine Vorstellung nach allen Seiten ausfüllen, und bringt deshalb den Helden in vielseitige Beziehung zur Außenwelt. Da sitzt er am Meere und schaut mit „wachsamen“ Augen in die Ferne. Er kämpft mit den Wogen und wir bewundern seine „nervichten“ Arme. Beim Bade hebt der Dichter die „breiten Schultern“ hervor; und als Odysseus mit den Freiern kämpft, erwähnt Homer sein „mächtiges Haupt“. Mehr Andeutungen gibt Homer nicht. Dagegen bringt er noch weitere Mittel zur Vervollständigung des Bildes zur Anwendung. Zunächst Schilderung durch Darstellung der Wirkung.

Dieser Kunstgriff ist von Wichtigkeit. Nach dem Maße der Wirkung beurteilen wir die Kraft, die sie hervorbringt. Sie gibt uns eine lebendige Vorstellung der Ursache. Wenn wir sehen, wie pfeilschnell das Dampfschiff die Wellen durchschneidet, so erhalten wir eine Vorstellung von der Schraube, die eine solche Last zum Fortgang bringt. Eine Glocke, deren Geläute die ganze weite Stadt durchtönt, können wir uns nur als groß, mächtig vorstellen. In diesem Falle wird also eine Schilderung des Gegenstandes selbst unnötig. Sie wird unnötig durch die Darstellung der Wirkung. Wenn die Helden Homers die Lanzen mit einer solchen Wucht schleudern, daß sie dem Gegner durch den Schild in die Brust und durch diese aus dem Rücken herausdringen, so können wir uns die Schleuderer nur als machtvolle Personen denken. So bewundern wir die Geschicklichkeit des

Odysseus beim Zimmern des Floßes; seine Gewandtheit und seine Kraft beim Werfen des Diskus, beim Spannen des mächtigen Bogens, beim Ringen mit Iros, beim Kampf mit den Freiern, die Majestät seiner Erscheinung in dem Eindruck, den er auf Nausikaa macht. Ueberall wird seine Gestalt in ein helleres Licht gerückt.

Endlich wendet Homer noch einen dritten Kunstgriff an: er schildert eine Person durch andere. So sagen in dem Augenblicke, wo Odysseus den Diskus wirft, die Phäakenjünglinge zu einander:

Unedel ist seine Gestalt nicht,
Seine Lenden und Schenkel und beide nervichte Arme,
Und die hohe Brust und der starke Nacken.

Die Freier bewundern staunend den mächtigen Körper des Odysseus, als er sich zum Kampfe mit Iros rüstet, und bedauern den Bettler, der notgedrungen unterliegen muß.

Wenn der Dichter den letzteren Kunstgriff anwendet, so muß er die Individualität der schildernden Person streng berücksichtigen. Denn wohl jeder betrachtet den andern durch eine eigene Brille. Dem Liebhaber ist seine Geliebte das schönste Mädchen; er ist nach Bodenstedts Autorität sogar imstande, ihren Buckel für einen zweiten Busen zu halten, während die gewöhnlichen Menschenkinder darin nur einen häßlichen Aufsatz zu sehen vermögen. Dafür gibt George Sand ein schönes Beispiel. Anzoleto wird von einem vornehmen Herrn über seine Geliebte ausgefragt:

. . „ich glaube mich zu erinnern, daß sie nicht hübsch war.“
„Nicht hübsch?“ fragte Anzoleto bestürzt.
. . „ein sehr fähiges Mädchen, aber sehr häßlich.“
„Sehr häßlich?“ wiederholte Anzoleto ganz erstaunt. (Sand, „Consuelo“. Buch I, Kap. 6.)

Goethe hat die Manier des großen Dichters (die echt dichterische Darstellungsweise) sich angeeignet und in seinem „Wilhelm Meister“ mit Glück angewandt. Den Helden nennt er nur wohlgebildet; daß er von einem sehr einnehmenden Aeußeren gewesen, schließen wir aus dem Eindruck, den er auf seine Umgebung, besonders die weibliche und unter dieser wieder vorzüglich auf Philine macht. Letzterer widmet der Dichter eine größere Ausführlichkeit.

Bei der ersten Erwähnung nennt Goethe Philine nur ein „wohlgebildetes Frauenzimmer“. Das ist eine Totalvorstellung, die ein ganzes Bild schafft. Auch dadurch wird sie uns bedeutender, daß Wilhelm, der Geliebte der schönen Mariane, sich lebhaft von ihr angezogen fühlt. Als sie sich nach Wilhelm umsieht, zeichnet der Dichter ihre „blonden Haare“. Recht lebhaft wird die Vorstellung durch die weitere Schilderung:

Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein Paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedlichsten Füße von der Welt sehen.

Ein solches Wesen kann nur leicht und behend, seine Bewegungen können nur zierlich und feurig, ein ewiges Tänzeln muß seine höchste Lust sein. Und so ist Philine. Mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit ordnet sie dem neuen Freunde das Haar. Diese Szene wirft das hellste Licht auf Philine. Vor unseren Augen bewegt sich die reizende zierliche Gestalt des lustigen Mädchens, wie es vor Wilhelm steht, und mit seiner Arbeit keineswegs zu eilen scheint. Sie berührt ihn mit ihren Knieen und drängt sich so nahe an ihn heran, daß er in Versuchung kommt, auf den blühenden Busen einen Kuß zu drücken. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist besonders anschaulich dargestellt.

Diese Darstellungsweise gibt die anschaulichste Vorstellung vom geschilderten Gegenstande. Und darum ist auch sie allein die echt künstlerische. Sie trennt den Gegenstand nie von der Handlung, sondern zeigt ihn immer nur in Verbindung mit ihr. Daher ergibt sich das Bild stets zwanglos aus dem Romanganzen; um es vollständig zu haben, kann man es nicht (wie in den meisten Romanen) aus der ersten oder zweiten Seite schneiden. An jedem Zuge klebt ein Stück Handlung. Handlung und Darstellung sind unzertrennlich.

Bei einzelnen Dichtern finden wir stets lange Porträts. Namentlich Balzac pflegte seine Personen eingehend zu beschreiben, jeden Zug ihres Gesichtes, ihr Aeußeres, jede Geste, die sie zu machen pflegten. Diese Porträtschilderungen waren zuweilen so lang, daß der Leser die Uebersicht verlor und am

Schluß vielleicht nicht mehr wußte, wie die Beschreibung angefangen hatte.

Unter der Einwirkung Balzacs wurden auch in den deutschen Romanen die Porträts eingehender gezeichnet. Neuerdings aber verzichten die Romandichter immer mehr auf lange Porträtschilderungen. Viele begnügen sich mit ein paar markanten Strichen, andere überlassen es dem Leser, sich ein Bild von den betreffenden Personen zu machen.

An dieser Stelle soll auch noch auf einige andere Punkte aufmerksam gemacht werden.

Weder Homer noch Goethe in seinen Romanen schildern äußerliche Schönheit. Homer folgte hier dem dunklen Gefühle, Goethe dem klar erkannten Gesetze, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sein könne, körperliche Schönheit zur Darstellung zu bringen. Denn „körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition erinnern kann. Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!“*)

*) Lessing, a. a. O. XX.

Allerdings luxurieren neuere Schriftsteller stark darüber! Man lese nur die folgenden Schilderungen:

Aber die dunklen Augen in dem zart ovalen Gesicht und die goldene Haarfülle bildeten auch die einzige Schönheit der Mademoiselle Eglantina Ruzzolane, deren Figur so sylphenhaft schlank war, daß es wie ein diskreter Liebesdienst von den langen Locken erschien, wenn sie gleich einem glänzenden Mantel über Hals und Schultern wallten. (Nataly von Eschstruth, „Hofluft", S. 15.)

Es ist ein wunderschönes Frauenantlitz. Die Stirne stolz und klar, das Profil rein geschnitten, das ganze längliche Oval von idealem Ausdruck, an Leonardo da Vincis sanft durchgeistigte Porträts gemahnend. Die fein gezogenen Brauen bilden eine fast sich berührende Linie; es liegt dadurch wie ein Schatten über dem Gesicht, den des Volkes Deutung als unglückbringend bezeichnet. (Detlef, „Vater und Sohn". I. S. 9.)

Eine ähnliche und doch so unähnliche Darstellung bietet sich in Spielhagens „Hohenstein":

Er starrte wie trunken, wie geblendet auf diesen herrlichen Kopf, den weiche Locken in ambrosischer Fülle umgaben, in diese mattglänzenden großen braunen Augen, die unter den dunklen Lidern mit berückendem Zauber sanft und keck zugleich blickten, auf dies Antlitz mit den reinen, wie von zartester Künstlerhand geformten Zügen und besonders auf diesen Mund, den stummen, beredten Mund mit den schwellenden, liebeatmenden, liebehauchenden Lippen. Und wie ein Blitz durchzuckte es den stolzen, von faustischer Sehnsucht sein Leben lang gequälten Mann: dies ist das Weib, das deiner würdig ist; hier steht das Bild, das durch deine entzückendsten Träume mit halb verhülltem Antlitz lautlos glitt und dein ahnendes Herz in Wollust schaudern machte, voll glühenden Lebens in strahlender Wirklichkeit leibhaftig vor dir da. (S. 137.)

Auch hier ist körperliche Schönheit geschildert; aber die Darstellung der Schönheit ist zugleich eine Darstellung ihrer Wirkung auf eine Person und darum wird sie so wirkungsvoll und künstlerisch berechtigt.

Immerhin betrachten manche Künstler auch heute noch für Darstellung körperlicher Schönheit das von Lessing aufgestellte Mittel als das beste. Lessing ruft den Dichtern zu: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste

vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?"*)

In Scotts „Quentin Durward" (Kap. 5) finden wir u. a. folgendes Porträt:

Ludowik Lesly oder Le Balafré, war über sechs Fuß hoch, stämmig, stark gebaut und von groben Gesichtszügen; diese wurden gräßlich entstellt durch eine entsetzliche Narbe, die, an der Stirn beginnend, knapp am rechten Auge vorbei, den Backenknochen bloßgelegt hatte und von da bis zum Ohrläppchen hinunterging: eine tiefe Furche, die zuweilen scharlachrot, zuweilen purpurn, zuweilen blau, zuweilen auch fast schwarz, aber immer scheußlich aussah, weil sie stets von der Farbe des Gesichts abwich, in welchem Zustande es auch sein mochte, ob erregt, ob ruhig, ob rot von ungewöhnlicher Leidenschaft, ob wetter- und sonnengebräunt wie gewöhnlich.

Seine Kleidung und seine Waffen waren glänzend. Er trug seine Nationalmütze, auf der ein Federbusch steckte und ein Marienbild von schwerem Silber als Brosche. Des Schützen Halskragen, Armstücke und Handschuhe waren vom feinsten Stahl, kunstreich mit Silber ausgelegt und sein Panzerhemd war so glänzend wie der Frost eines Wintermorgens auf Farnkräutern oder Dornsträuchern u. s. w.

Aus deutschen Romanen seien hier folgende Beispiele wiedergegeben:

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunkeln Augen, beschattet von langen, seidenen Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzend schwarzen Brauen und die dunkeln Locken, die in so angenehmem Kontrast um die weiße Stirn und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rote Lippen und die zierlichsten weißen Zähne noch mehr hervorhoben; der Turban, der sich durch ihre Locken schlang, die reichen Perlen, die den Hals umspielten, das reizende und doch so züchtige Kostüm einer türkischen Dame — sie

*) Bereits früher ist angeführt, welchen Eindruck Odysseus auf die Phäaken gemacht. Ein weiteres bietet die Begegnung des Helden mit Nausikaa, wo Odysseus einen so tiefen Eindruck auf das Herz der edlen Jungfrau macht. Durch diesen Kunstgriff wird der Phantasie des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Jeder kann sich das Bild der Person nach seinem Geschmacke ausmalen. Wird dadurch aber die Absicht des Dichters erreicht? Ist es ihm gleichgültig, daß jedem Leser ein anderes Bild vorschwebt? Wohl schwerlich! Denn er will ja seine Bilder in die fremde Phantasie so überführen, wie die seine sie geschaffen. Dazu aber reicht trotz Lessing dieser Kunstgriff allein nicht aus. Wohl aber wird er in Verbindung mit anderen dem Dichter von Nutzen sein.

wirkten verbunden mit diesen Zügen eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte. (Hauff, „Jud Süß.“ Kap. 4.)

Wie reizend stand sie im Schloßhofe! Das lange enganschließende Reitkleid war von einem silbergrauen leichten Stoffe und ließ die lieblichsten Formen der schönen Gestalt bewundern. Von dem Halskragen, der über dem hoch oben geschlossenen Kleide zierlich gefältelt lag, bis zu den Hüften herab zeigte sich das schönste Ebenmaß der äußern Bildung. Die Schultern hoch und gerundet. Wenn sich der holde liebliche Kopf, mit den braunen brennenden Augen dem schönen Munde und den weißen Perlenreihen der Zähne lächelnd über die Schulter wandte, gab der Winkel der sich dann aus dem Kopf und der Schulter bildete, die reinste Schönheitsform. Halb noch auf den schwarzen, hinten über Flechten zurückgekämmten Locken saß ein kirschrotes, silbergesticktes kleines Samtgewinde, über dem der Reithut mit blauem Schleier gewunden war. (Gutzkow, „Ritter vom Geiste“ I. S. 211.)

In diesen Darstellungen zeichnet der Dichter die Person durch Aufzählen der einzelnen Teile. An sich sind diese Schilderungen frisch und farbig, die beiden letzten sogar glänzend. Sie geben von den einzelnen Teilen, wenn man sie von anderen Zügen ablöst, eine lebendige Vorstellung. Aber bei solchen Beschreibungen kann der Leser die aneinander gereihten Züge nicht leicht im Gedächtnis behalten und sie sich zu einem Ganzen vereinen.

In geschickter Weise hat Paul Heyse in den „Kindern der Welt“ (1. Band, S. 123 ff.) ein Porträt des Kandidaten Lorinser eingeschaltet:

. . . Der so Angekündigte trat jetzt mit einer leichten Verbeugung herein, warf einen raschen, seltsam bohrenden Blick auf Edwin und küßte dann mit einer linkischen Manier wie ein Knabe, der es zum erstenmal einem Erwachsenen nachmacht, der Professorin die Hand. Als sie ihm Edwins Namen nannte, verbeugte er sich mit gesuchter Höflichkeit, warf sich aber dann, wie in großer Erschöpfung auf das Sofa und nahm weiter keine Rücksicht auf den neuen Bekannten. Vielmehr fing er an, sich sehr zwanglos gleichsam seines Hausrechts zu bedienen, eine enge schwarze Binde, die ihm den starken Hals umschnürte, abzureißen und ein Glas südlichen Weins, den ihm die Professorin einschenkte, mit sichtbarem Behagen auszuschlürfen, wobei er beständig mit halblauter, unmelodischer Stimme von allerhand Laufereien und Besorgungen erzählte, die er im Auftrage der Professorin trotz der heißen Mittagsstunde noch ausgeführt hatte.

Edwin hatte Muße, ihn zu betrachten. Er fand die Warnung, durch den ersten Eindruck sich nicht völlig abschrecken zu lassen, sehr nötig. Wäre er seiner Stimmung gefolgt, so hätte er keine Minute länger die Luft mit diesem wunderlichen Heiligen geteilt. Nun blieb er und beschloß, ein Studium aus ihm zu machen.

Hiermit ist das ziemlich ausführliche Porträt, das jetzt folgt, wohl begründet.

Aus demselben Roman seien hier noch zwei andere charakteristische Porträts wiedergegeben:

Es war eine wunderliche Figur von mittlerer Größe, in groben, aber sauber gehaltenen Kleidern, wie ein Arbeiter, der eben Feierabend gemacht hat. Auf der unansehnlichen Gestalt saß ein derber, von dickem, glänzend schwarzem Haar und Bart umwucherter Kopf, der zu diesem Rumpf so wenig zu passen schien, wie die großen Hände und Füße. Doch war das unschöne blasse Gesicht anziehend durch einen Zug von harmloser, fast kindlicher Treuherzigkeit, und wenn der Trübsinnige, was selten geschah, die dicken roten Lippen zu einem Lächeln öffnete, glänzten schöne weiße Zähne aus dem kohlschwarzen Bartgestrüpp hervor, und die Augen unter den dichten Brauen konnten dabei so sanft und feurig blicken, daß er auch wohl einem Mädchen gefallen mochte. (Paul Heyse, „Kinder der Welt", 1. Buch, 10. Kapitel.)

Sie schien ganz mit der Führung der Pferde beschäftigt .... Sie hatte offenbar nicht gehört, was er sagte. So hatte er alle Muße, sie zu betrachten, und (er) mußte sich gestehen, daß ihre Schönheit in der Tat an geheimnisvollem Reiz noch zugenommen hatte. Das Gesicht war länglicher, das Näschen schien sich gestreckt zu haben, die Augen (schienen) größer und dunkler geworden zu sein, aber ihr Lächeln war nicht mehr das alte. Es war nicht jenes seltsame müde und traurige Frauenlächeln, das sich einstellt, wenn man zu stolz ist, um zu zeigen, daß man Grund zum Weinen hätte. Es war noch viel trostloser: etwas Fremdes, Wildes und Unversöhnliches zuckte um die Lippen, wie es nach großen Stürmen, in denen alle Hoffnungen gescheitert sind, zurückzubleiben pflegt, oder dem Irrsinn vorangeht. (Paul Heyse, „Kinder der Welt", 5. Buch, 6. Kapitel.)

Frenssen ist in der Charakteristik seiner Personen zumeist sparsam mit Worten. Aber er läßt seine Gestalten vor unseren Augen wachsen, bis sie dastehen, wie lebendige Menschen dastehen müssen.

Elsbe Uhl, die ihrer Mutter das Leben gekostet hatte, war voll überstarker Lebenslust, wie man oft bei solchen Menschen findet, die, von großen und starken Eltern geboren, kurz von Statur geblieben sind. Sie war für ihre elf Jahre klein; aber sie hatte Saft und Kraft und war dabei rank wie eine junge Esche.

Dann schildert der Dichter, wie sie nachmittags vom Dorfe her über die Wiesen kamen:

Die ganze kleine Person war in Bewegung, die Füße glitten und schritten; an Knie und Hüften schlug das Kleid, die Arme bewegten sich, als müßten sie sich durch hohes Reth hindurch arbeiten, statt durch schweren Wind. („Jörn Uhl," 5. Kapitel.)

Frenssen schildert in demselben Roman (3. Kapitel) die zwei Sorten Menschen auf dem Donn, wie sie der Lehrer an den Kindern erkannte:

Das Strohdach hing als müde, schwere Augenwimper über die Fenster herab; das Tageslicht fiel sehr schräge und sehr gering herein: in diesem still-schrägen Dämmerschein sah man unter den Kindern verstreut viele runde, rote Köpfe, so brandrot das Haar, mit so starken roten Sommersprossen, daß sie Licht ausstrahlten. Und heller noch wirkt das Leuchten, und bunter noch wird der Schein, wenn sie die klugen und flinken Augen, unstet oft und verschlagen, hin und her spielen lassen, wie junge Katzen in der Sonne springen. Das sind die Kreien und ihre Anverwandten.

Man sah aber zweitens zwischen den Rot- und Rundköpfen verstreut, nicht so zahlreich wie sie, unter Knaben und Mädchen schmale hellblonde Gesichter, das Haar so blond wie Roggen kurz vor der Ernte, Gesichter von starken, oft edlen Formen mit ruhigen, stolzen, klaren Augen. Wenn einer von diesen Hellen aus der Bank tritt, zeigt sich eine schmale, sehnige Kindergestalt. Das sind die Uhlen und ihre Sippe.

Die Charakterisierung ist recht nett, aber Landeskundige behaupten, daß die beiden Sippen in der erwähnten Gegend überhaupt nicht vorkommen. Das ist jedoch eine Frage, die wir hier nicht zu untersuchen haben.

Zuweilen werden Personen, insbesondere Frauen, mit den Gestalten dieser und jener Götter, oder dieser und jener Maler verglichen. So z. B. in den nachfolgenden Versen aus einem Gedichte von Bürger:

Im Denken ist sie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edlem Gange,
Terpsichore beim Freudentanz,
Euterpe neidet sie im Sange;
Ihr weicht Aglaja, wenn sie lacht,
Melpomene bei sanfter Klage.

Es kann nicht bestritten werden, daß diese Vergleiche in ihrer ungemeinen Schlagfertigkeit blitzschnell eine Reihe von Vorstellungen erwecken können — aber wohlgemerkt, nur bei solchen

Lesern, die der Mythologie vollkommen mächtig sind. Bei anderen verfehlen sie ihre Wirkung vollständig.

In einem modernen Roman aber sind solche Vergleiche, wie sie früher so beliebt waren, überhaupt nicht mehr angebracht.

Ein Punkt, der von einzelnen Romandichtern sehr nachlässig behandelt wird, ist die Wahl der Namen.*)

Es gibt Namen, die an und für sich völlig gleichgültig und nichtssagend sind, aber auch andere, deren Bedeutung mit dem Wesen und Streben der betreffenden Person im Einklang oder im Widerspruch stehen. Riehl erzählt in einer seiner Novellen die Geschichte eines Schneidersohnes, der, mit außerordentlicher Schönheit und dem aparten Taufnamen Amos begabt, auf Schritt und Tritt dieser auffallenden Vorzüge willen unendliches Mißgeschick erduldet.

Wer einen unschönen Familiennamen hat oder einen solchen, der ihm später aus irgend einem Grunde nicht mehr gefällt, wird sich vielleicht bemühen, ihn umzuändern, aber die behördliche Genehmigung wird nur erteilt, falls ein wichtiger Grund zu einer Aenderung vorliegt. Leichter hat es der Romandichter: gefällt ihm während der Niederschrift eines Romans ein Name nicht mehr, so kann er ihn nach Belieben ändern, denn „in der Kunst erwarten wir auch hier Sinn und Bezug".**)

Es sind nicht wenig Rücksichten, die der Dichter eines Romans oder einer Novelle zu nehmen hat, wenn es sich um die Benennung seiner Personen handelt. So empfinden denn viele gerade die Namengebung als eine schwierige Aufgabe. Da sind die Gesetze des Wohllauts und des Klangsinns, die in Betracht kommen. Da soll der Name dazu helfen, die Person zu charakterisieren, da darf andererseits diese Absicht doch nicht zu offenkundig ins Auge fallen. Da sind die verschiedenen Kontrastwirkungen in Berechnung zu ziehen, die durch den Namen sich erzielen lassen. Da sind, wo dies nötig, die Vor- und Zunamen gegeneinander abzustimmen. Phantasie und Feingefühl eines

---

*) Vgl.: Eckstein, Wie tauf ich meine Helden? in „Leichte Ware".

**) Dr. Th. Klaiber, Die Namen im Roman. Literarisches Echo. 5. Jahrg. (1903), Sp. 1312.

Dichters haben hier ein weites, dankbares Feld zur Betätigung. Solche Bemühung ist aber nicht immer erfolgreich. Ein großer Teil der Leser achtet kaum auf diese Seite des Schaffens, denn man nimmt die Namen meist wie etwas Gegebenes hin, und nur selten würdigt ein Leser die Motive und Erwägungen, denen sie ihre Entstehung verdanken.*)

Die meisten Dichter wählen den Namen ihrer Personen aufs Geratewohl; sie bedenken nicht, daß, wenn auch das Leben entgegengesetzte Erscheinungen zeigt,**) der Dichter doch auf die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung zu achten hat. Der Name soll daher mit dem Wesen der Person im Einklang stehen, wenigstens soll er ihm nicht widersprechen. So sind z. B. in Gutzkows beiden Werken die Namen der Advokaten Schlurck und Rück trefflich gewählt. Der eine deutet ganz leise auf den vollendeten Gourmand hin; des letzteren Name gibt sein unstetes, haltloses Wesen, verbunden mit sicherem Auftreten, klangvoll wieder. Noch besser ist für Schlurcks Tochter der Name Melanie gewählt. Wie hier die Silben in leichtem Tonfall schweben, ohne zu hinken, so schwebt die Trägerin des Namens leicht und heiter über die Erde. Auch Hackert kann hier erwähnt werden. Endlich die Namen der Gebrüder Wildungen. Der ältere, ein kraftvoller, unternehmender, kühner Jüngling, trägt den Namen Dankmar; der weiche, schwärmerische, jüngere heißt Siegbert. Auch Spielhagen ist sehr glücklich in Wahl der Namen.

Fehlerhaft ist es, wenn entweder Namen und Wesen im Widerspruch stehen, oder sich vollständig decken. Das eine stößt ab, das andere zeugt von Schwäche.

Wir würden es tadeln, „wenn eine großartig angelegte Heldennatur sich von einem Herrn Knöpfle erzeugen ließe", (Eckstein), denn dann würden Namen und Charakter in diametralem Gegensatze stehen.

Wenn aber der Name so gewählt ist, daß er zugleich eine Gattung bezeichnet, so ist er entschieden unkünstlerisch und geht ins Schematische über. Die Namen „Leichtfuß" für einen

*) Dr. Klaiber, a. a. O., Sp. 1312 f.

**) „Im Leben ist es unmöglich, sich seine Eltern zu wählen: im Reiche der Poesie herrscht in dieser Hinsicht die absolute Ungebundenheit." (Eckstein, a. a. O.)

Leichtsinnigen; „Dichter“ für einen Schwermütigen; „Goldberg“ für einen Rentner; „Federstrich“ für einen Buchhalter; „Hütewohl“ für einen Verwalter; „Schlauberger“ für einen Polizeidiener; „Spürnas“ für einen Polizeiagenten sind schlecht gewählt. Solche Freiheiten darf sich nur der Humorist und auch dieser nur selten erlauben. In ernsten Romanen vermeide man es, einen Professor, dem man nicht grün ist, Dr. Dechsel*) zu nennen. Das ist höchstens in einer Humoreske angängig, in der man sich auch einen Graf Hammelseck (O. Salten) gefallen läßt.

Jean Paul war ein Virtuose der humoristischen Namengebung. Erinnert sei nur an den Armenadvokat Siebenkäs, den Schulmeister Maria Wuz von Auental, den guten Quintus Fixlein, den Rektor Florian Fälbel u. a. m.**)

Auch Heinrich Seidel unterstützt die Kennzeichnung seiner Gestalten erfolgreich durch gute Benennung. Seine liebenswürdigste Gestalt ist Leberecht Hühnchen. Dieser Name sitzt dem harmlosen, guten, anspruchslosen Menschen wie angegossen. Auch sonst tut Seidel manchen guten Griff. Den phantasie- und gemütlosen, unliebenswürdigen Filz in einer seiner Geschichten tauft er auf den grätig klingenden Namen Kniller, und in einer anderen Erzählung geht der alte, gemütliche, kümmelduftende und rotnasige Gärtner auf den schönen Namen Christian Bohmhamel.

In Jensens ergreifender Novelle „Magister Timotheus“ sind die Hauptpersonen: der brave, aber etwas pedantische Magister Timotheus, seine alte Haushälterin Therese, seine reizende, anmutige junge Frau Hedwig, sein jugendfrischer, warmherziger Neffe Felix. Jeder spürt: die Namen stimmen. Oder hieße der Magister besser Felix, der Neffe Timotheus, die alte Haushälterin Hedwig und die junge Frau Therese? Wohl kaum!***)

In der Symbolik des Namens kann leicht auch des Guten zu viel geschehen. Wenn Goethe in den „Wahlverwandtschaften“

*) Konrad von Bolanden, Die Sozialdemokraten u. ihre Väter.

**) In humoristischen Romanen werden auch die Namen der Orte entsprechend gewählt. Die Zustände in Kuhschnappel und Flachsenfingen sind durch Jean Paul sprichwörtlich geworden, wie man es seit Raabe verwünscht, wenn man nach einem Bumsdorf, einem Grunzenow oder Gänsewinkel verschlagen wird.

***) Dr. Klaiber, a. a. O., Sp. 1313 f.

die Persönlichkeit, deren Eigenart im Vermitteln zwischen Gegnern und Gegensätzen besteht, einfach Mittler nennt, so ist das doch fast zu bequem. Ueberhaupt hat es sich die frühere Zeit, die kein Bedürfnis fühlte, auch den Hintergrund und das ganze Milieu realistisch zu zeichnen und bestimmt zu lokalisieren, mit der Namengebung ziemlich leicht gemacht. Da ist der Hauptmann, der Architekt, der Harfner usw. Vom modernen Roman erwarten wir, daß auch die Nebenpersonen bis auf den Namen hinaus individualisiert sind. So wissen wir von Gustav Freytag, daß er das Adreßbuch von Galizien durchstöberte, um für eine seiner Nebengestalten in „Soll und Haben" einen recht jüdisch-polnischen Namen zu finden. Er entschied sich für den Namen eines Lemberger Kaufmanns Schmeie Mintzeles. Dagegen protestierte Freytags Freund Molinari (das Urbild Schröters) energisch, weil er einen seiner besten Geschäftsfreunde nicht so verwertet sehen wollte. Freytag änderte nun den Namen, dessen Tonfall er wenigstens beibehalten wollte, um in Schmeie Tinkeles. Auch die anderen Gestalten in „Soll und Haben", vor allem Anton Wohlfahrt und Sabine Schröter, sind vom Dichter so getauft, daß der Widerschein ihres Wesens in ihren Namen aufleuchtet.*)

In Erzählungen mit landschaftlichem Charakter dürfen die Namen nicht nach Belieben gewählt werden, sondern müssen der Gegend, in der die Erzählung spielt, entsprechen. So hat z. B. Frenssen in „Jörn Uhl" folgende Namen aus der norddeutschen Tiefebene: Wieten Penn, Thieß Thiessen, Fiete Krey, Telse Dierk, Geert Dose, Lena Torn, Heim Heiderieter usw. Fritz Skowronnek in seinen Geschichten aus Masuren („Wie die Heimat stirbt"): Ludwig Sovka, Jankel, Wontek, Jarotzka, Willuda, Saborowski, Janek, Olitzka usw. Anton Schott in seinen Erzählungen aus dem Böhmerwald („Der Bauernkönig", „Gottestal"): der Wolfsriegler, der Reichenbauer, der Heuberger, der Hannes, der Nazi, der Gregori, der Muckl, die Lore, die Liesel usw.

Einige Dichter besitzen die Unart, ihren Personen nur unvollständige Namen zu geben, als fürchteten sie, durch Nennung eines Namens lebende Personen zu kompromittieren. So heißt es denn: Graf W., Baron S., Lord N. . . usw.

---

*) Dr. Klaiber, a. a. O., Sp. 1314.

Eckstein hat die beiden Hauptregeln für die Taufe der Personen in folgende Worte zusammengefaßt:

„Der Dichter hat sich . . . vor zwei Extremen zu hüten. Auf der einen Seite droht ihm die Charybdis der Plattheit, der Banalität; auf der anderen die Scylla einer übertriebenen Begriffsschärfe, die der psychologischen Charakteristik gewissermaßen ins Handwerk pfuscht.“

Zum Schlusse mögen noch einige Schwächen unserer Romandichter erwähnt werden, die ihren Grund teils in Gewohnheit, Oberflächlichkeit, teils in Neigung zur Ueberschwänglichkeit haben. Manche Dichter geben nämlich mit staunenswerter Genauigkeit das Alter ihrer Personen an, auch wo es zur Charakterisierung durchaus nicht notwendig ist. Eine Genauigkeit in der Angabe des Alters fordert niemand vom Dichter, sobald sie für die Darstellung der Charaktere unwichtig ist. Dann aber liegt in solchen Angaben auch ein Unsinn verborgen, der dem Leser leicht entgeht. So treten sich z. B. zwei Personen gegenüber, die sich entweder noch gar nicht kennen, oder von denen nur eine der anderen bekannt ist. Mit richtigem Takt glaubt der Dichter den Augenblick gekommen, einiges über die noch unbekannte Person zu sagen. Nach künstlerischer Einsicht kann er aber nur das sagen, was die Augen der sich beobachtenden Personen sehen können. Zum Beispiel: „Endlich trat ihm der Erwartete gegenüber. Ein Mann von mächtigem Körperbau usw.“ Wenn nun aber der Dichter hinzufügt „im Alter von zweiunddreißig Jahren“, so sagt er mehr, als er sagen kann.

Ferner statten viele Dichter ihren Helden mit allen möglichen körperlichen Vorzügen aus, die häufig, selbst nach dem Zeugnisse der Dichter, zu ihrem sonstigen Aeußern in geradem Gegensatz stehen. Da tritt z. B. ein schlanker, schmächtiger junger Mann mit bleichen Wangen auf, dessen Bewegungen eben nicht auf große physische Stärke schließen lassen. Nun aber gerät er mit einem Strolche oder einem Räuber von herkulischen Gliedmaßen in Streit und entwickelt bei dieser Gelegenheit eine Muskelkraft, die bei allen Zuschauern höchste Bewunderung hervorruft. Auf ungebildete Leser machen diese, namentlich französischen Romanen angehörigen Personen tiefen

Eindruck, einen gleichen Eindruck, wie bei uns die von Frauen geschaffenen Männergestalten mit bleicher Stirn und brauner Wange. Gewiß soll den Romandichtern nicht das Recht genommen werden, ihre Helden mit körperlichen Reizen auszustatten — aber wir dürfen verlangen, daß sie dieselben nicht zu Halbgöttern machen.

Unter Umständen kann auch das Kostüm erwähnt oder kurz beschrieben werden. Namentlich bei den Romanheldinnen kann die Toilette beschrieben werden, wenn dies dazu beiträgt, ihren Geschmack zu kennzeichnen. Aber man hüte sich hier vor Uebertreibungen und vor Mißgriffen. Louise Faure-Favier weist in einer interessanten Studie*) nach, daß selbst die angesehensten neueren Romandichter, wie Paul Bourget, Anatole France, Paul Hervieu, regelmäßig Mißgriffe begehen, wenn sie die Kostüme ihrer Heldinnen beschreiben, die als elegant hingestellt werden, während sie Kleider tragen, die ihnen gar nicht stehen oder sogar ganz unmöglich sind. Man vergesse nämlich nicht, daß es z. B. betreffs der Farben bestimmte Regeln gibt, denn eine blonde Dame kann nicht dasselbe tragen wie eine Brünette. Auch vergesse man nicht, daß die Mode rasch wechselt, so daß z. B. schon nach wenigen Jahren eine Beschreibung nicht mehr paßt. Ohnet beschreibt im „Maître de forges" die Kleidung der Athenais, die bekanntlich lächerlich sein soll, und doch ist diese Kleidung so, wie sie jetzt als außerordentlich chic betrachtet wird. Und Paul Bourget schildert die excentrische Toilette einer Italienerin, die heutzutage bei einer einfachen bürgerlichen Dame nicht das geringste Aufsehen erregen würde. Auch Balzac und Théophile Gautier haben in ihren Toilettebeschreibungen Mißgriffe begangen, während Zola z. B. das lächerliche Ballkostüm der dicken älteren Mme. Josserand mit wenigen Worten ganz gut getroffen hat. Vor allem versteht es Gyp — sie ist allerdings eine Dame —, in kurzen Strichen ein elegantes Kostüm ganz richtig zu zeichnen.

Um bei der Beschreibung von Kostümen bösen Zufällen zu entgehen, ist es jedenfalls klüger, das Beispiel Guy de Maupassants nachzuahmen, der in „Fort comme la mort" sich wie folgt behilft:

*) La toilette de la femme dans le roman contemporain. Revue bleue. 4. série, tome 17 (1902), p. 284—288.

Er betrachtete sie. „Ei, was sind Sie hübsch! Und wie chic!'
„Ja, es ist ein neues Kleid. Finden Sie es schön?"
„Reizend und von vollendeter Harmonie. Man muß wirklich sagen, daß man sich heute auf die Nuancen versteht."
Er ging um sie herum, berührte den Stoff, veränderte mit den Fingerspitzen den Faltenwurf.
„Es ist wirklich gut gelungen. Es steht Ihnen vortrefflich."

Auf diese Weise kann der Leser sich das Kleid nach Belieben vorstellen.

Anders ist es allerdings bei historischen Romanen, wo die Naturtreue auch auf die Kostüme ausgedehnt werden kann; doch bleibt es auch in realistischen Zeitromanen dem Dichter unbenommen, die Kostüme zu beschreiben, falls er wirklich die nötige Kenntnis besitzt. Doch wird dann die Angabe der Zeit, in der der Roman spielt, ebenfalls notwendig sein.

Ueber die Frage, inwieweit die dichterische Behandlung wirklicher Personen und Begebenheiten rechtlich zulässig sei, haben sich in neuerer Zeit die Juristen mehrfach geäußert. Der Geh. Justizrat Prof. Dr. Gareis in München*) stellt zunächst fest, daß ein besonderes Persönlichkeitsrecht, wonach niemand ohne seine Einwilligung erkennbar geschildert werden dürfe, nicht existiert. Die Zulässigkeit dichterischer Personenbeschreibung hat ihre Grenze lediglich in dem gesetzlichen Verbot der Beleidigung. „Unter der Voraussetzung, daß es sich um ein wirkliches Dichterwerk von selbständiger epischer Bedeutung handelt, ist es dem Schriftsteller gestattet, Personen, die gelebt haben oder noch leben, in Schilderungen von Begebenheiten auftreten zu lassen, die sich in dem historischen oder epischen Zusammenhange mit den geschilderten Personen zugetragen haben."

Wann liegt aber ein wirkliches Dichterwerk vor? Dr. Gareis sagt hierüber: „Der Dichter soll dichten; die Aneinanderreihung von einzelnen wahren oder unwahren Ereignissen ist nur dann eine Dichtung, wenn sie einer Idee dient, die sich in einer Entwickelung von bestimmten Anfängen an zu einer motivierten Katastrophe aufbaut. Ich weiß, daß dies heutzutage, wo man Studienbilder und Skizzen für vollendete Kunstwerke ausgibt und Szenen für Dramen, nicht allgemein angenommen

---

*) Deutsche Juristenzeitung, Jahrgang IX., Nr. 1.

wird;*) aber in unserer Frage muß der Jurist sich an den älteren Aesthetiker halten, und wenn es keine solchen mehr geben sollte, selbst Aesthetiker werden."

2. Darstellung der Gegenstände.

Ein sehr naheliegender Fehler bei Darstellung der Gegenstände ist die ermüdende Technik, mit der manche Romandichter auch die kleinsten Teile derselben beschreiben. Haben etwa das Schnitzwerk eines Schrankes, die Malereien einer Wand, die Verzierungen einer alten Uhr Anteil an der Handlung? Wozu dienen sie? Den Leser zu unterhalten? Schwerlich, denn von zehn Lesern werden neun diese Schilderung überschlagen. Ihn zu belehren? Wer in solchen Sachen unterrichtet werden will, schlägt gewiß nicht in einem Roman nach. Der Beweggrund zu solchen Schilderungen liegt in den meisten Fällen in einer Liebhaberei des Dichters. Er würde seiner Aufgabe weit besser genügen, wenn er nur eine Andeutung machte, sobald die Handlung es erfordert. So beschreibt Goethe („Hermann und Dorothea") das Geschirr der Pferde erst dann, als Hermann es ihnen anlegen muß:

Eilig legt er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen
Und befestigte dann die langen breiten Zügel.

Den Wagen Dorotheas bezeichnet er mit den einfachen Worten:

Ein Wagen, von tüchtigen Stämmen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands.

und doch hat jeder Leser den Wagen in seiner Ganzheit vor sich. Wie echt realistisch heißt es an einer anderen Stelle:

„Tretet herein in den hinteren Raum, das kühlere Sälchen.
Nie scheint Sonne dahin, nie dringet wärmere Luft dort
Durch die stärkeren Mauern ....
Hier ist nicht freundlich zu trinken; die Fliegen umsummen die Gläser."
Und sie gingen dahin und freuten sich alle der Kühlung.

*) Rechtsanwalt Dr. Marcus in Charlottenburg vertritt denn auch die Ansicht, daß „die Frage nach dem größeren oder geringeren Kunstwert der literarischen Leistung als völlig unerheblich ausscheiden muß." Literarische Praxis. 5. Jahrg. (1904), Nr. 16, S. 125.

Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem, zinnernem Runde,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.
Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohnten,
Runden, braunen Tisch; er stand auf mächtigen Füßen.

Kleinere handliche Gegenstände vermag der Dichter anschaulich darzustellen, wenn er sie mit anderen durchaus bekannten vergleicht. So im folgenden Beispiel:

Es war ein florentinischer Dolch von damascierter Arbeit auf den drei Kanten, von zierlich gearbeitetem Griff, eine Schlange vorstellend, die sich so eigentümlich ringelt, daß die Hand bequem in einer ihrer Windungen ruhen konnte. Der Dolch selbst aber war eine lang aus dem geöffneten Munde hervorgestreckte Giftzunge, dreikantig, dünn und vom härtesten Stahle gearbeitet. (Gutzkow, „Ritter vom Geiste", II. 258.)

Auch die Schilderung durch Darstellung der Wirkung gehört hierher. Natürlich kann dies Mittel nur in jenen Fällen angewandt werden, bei denen es sich um Kraft und Maß handelt.

Die Beschreibungen werden mitunter durch übertriebene Sorgfalt geradezu lächerliche Zerrbilder und verfehlen, weil sie sich zu sehr in den Einzelheiten verlieren, ihren Zweck, die Gesamtwirkung. In Flauberts „Madame Bovary" (S. 2) finden wir die berühmte „Mützenstudie", die als eines der vollkommensten komischen Genrebilder gepriesen wird. Der Gymnasiast Charles Bovary soll nämlich folgende Mütze tragen:

Es war eine jener Kopfbedeckungen gemischter Natur, in der man Bestandteile der hohen Bärenmütze, des polnischen Tschako, des runden Hutes, der Pelz- und Schlafmütze wiederfindet, mit einem Wort eines jener ärmlichen Dinger, deren schweigsame Häßlichkeit ausdrucksvolle Tiefen birgt, wie das Gesicht eines Dummkopfes. Eiförmig, mit Fischbein aufgespannt, fing sie mit drei kreisförmigen Wulsten an, darüber, abwechselnd und durch eine rote Binde von einander getrennt, Rauten aus Samt und Kaninchenfell, dann folgte endlich eine Art Sack, der mit einem kartonierten, von einer Stickerei mit Litzenbesatz bedeckten Vieleck endete, und von dem, an einem zu dünnen Schnürchen, ein Querstäbchen aus Golddraht, wie eine Art Troddel herabhing. Die Mütze war neu, das Schild glänzte.

Das war jedenfalls eine außerordentlich komplizierte Mütze. Aus der verworrenen Beschreibung, die im französischen Original nicht klarer ist, als in der vorstehenden Uebersetzung, wird sich wohl kaum ein Leser ein genaues Bild machen können. Mit der Beschreibung der unglücklichen Kopfbedeckung war es Flau-

bert übrigens durchaus ernst gemeint, doch erzielte er natürlich nur eine komische Wirkung damit.

3. Darstellung des Ortes.

Viele Dichter scheinen zu glauben, die Handlung des Romanes wäre unverständlich ohne eine gründliche Darstellung des Schauplatzes. So wird denn nach Art eines Feldmessers der nötige Raum abgesteckt, überall mit kleinen Pfählen die Grenze bezeichnet, Umfang, Durchmesser und Lage über dem Meeresspiegel mit ängstlicher Genauigkeit festgestellt. Welche Sorgfalt widmet nicht Brachvogel der Beschreibung des Dorfes in seinem „Neuen Falstaff" und in „Friedemann Bach". Welchen Raum nehmen die Ortsschilderungen in Scotts und Sealsfields Romanen ein.

Allzu ausgedehnte Schilderungen werden dem Leser unbequem, und er sucht sich ihrer auf die leichteste Manier zu entledigen.

Daß ein Roman auch ohne solche weitläufige Schilderungen anschaulich sein kann, mögen viele Werke der besten Autoren beweisen. So verfallen weder Auerbach, Spielhagen, Freytag, noch Reuter jemals in langatmige Lokalschilderungen; sie warten ruhig, bis im Verlaufe der Handlung die Notwendigkeit der Beschreibung herannaht und machen dann die Sache mit kurzen, aber treffenden Worten ab.

Wer aber trotzdem eine ausgeführte Beschreibung des Ortes geben will, der setze den Schauplatz in Verbindung mit einer handelnden Person. So beschreibt z. B. Goethe in „Hermann und Dorothea" die Umgebung des Hauses durch fortschreitende Bewegung der Mutter:

Die Mutter
Ging indessen, den Sohn erst vor dem Hause zu suchen,
Auf der steinernen Bank, wo sein gewöhnlicher Platz war.
Als sie daselbst ihn nicht fand, so ging sie im Stalle zu schauen,
Ob er die herrlichen Pferde, die Hengste, selber besorgte,
Die er als Fohlen gekauft und die er niemand vertraute.
Und es sagte der Knecht: „Er ist in den Garten gegangen".
Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauer des Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jegliches Wachstums,

Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Aeste
Ruhten des Apfelbaums wie des Birnbaums lastende Zweige,
Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl weg;
Denn ein geschäftiges Weib tut keine Schritte vergebens.
Also war sie ans Ende des langen Gartens gekommen,
Bis zur Laube mit Geißblatt bedeckt; nicht fand sie den Sohn da,
Eben so wenig, als sie bis jetzt ihn im Garten erblickte.
Aber nur angelehnt war das Pförtchen, das aus der Laube
Aus besonderer Gunst durch die Mauer des Städtchens gebrochen
Hatte der Ahnherr einst, der würdige Burgemeister.
Und so ging sie bequem den trockenen Graben hinüber,
Wo an der Straße zugleich der wohlumzäunete Weinberg
Aufstieg steileren Pfads, die Fläche zur Sonne gekehret.
Auf dem schritt sie hinauf und freute der Fülle der Trauben
Sich im Steigen, die kaum sich unter den Blättern verbargen.
Schattig war und bedeckt der hohe mittlere Laubgang,
Den man auf Stufen erstieg von unbehauenen Platten,
Und es hingen herein Gutedel und Muskateller,
Rötlich blaue daneben von ganz besonderer Größe,
Alle mit Fleiße gepflanzt, der Gäste Nachtisch zu zieren.
Aber den übrigen Berg bedeckten einzelne Stöcke,
Kleinere Trauben tragend, von denen der köstlichste Wein kommt.
Also schritt sie hinauf, sich schon des Herbstes erfreuend
Und des festlichen Tages, an dem die Gegend im Jubel
Trauben lieset und tritt und den Most in die Fässer versammelt,
Feuerwerke des Abends von allen Orten und Enden
Leuchten und knallen und so der Ernten schönste geehrt wird.
Doch unruhiger ging sie, nachdem sie dem Sohne gerufen
Zwei- und dreimal, und nur das Echo vielfach zurückkam,
Das von den Türmen der Stadt, ein sehr geschwätziges, herklang.
Ihn zu suchen war ihr zu fremd; er entfernte sich niemals
Weit, er sagt' es ihr denn, um zu verhüten die Sorge
Seiner liebenden Mutter und ihre Furcht vor dem Unfall.
Aber sie hoffte noch stets, ihn doch auf dem Wege zu finden;
Denn die Türen, die untre so wie die obre, des Weinbergs
Standen gleichfalls offen. Und so nun trat sie ins Feld ein,
Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügels bedeckte u. s. w.

Die Anschaulichkeit dieser Darstellung liegt darin, daß der Dichter uns gleichsam zu Begleitern der wandelnden Person macht — ein Kunstgriff, den schon Homer oft angewandt. Wir sehen das eine nach dem andern in ruhiger Folge vor uns aufsteigen, und weil wir nicht hinter uns zu sehen brauchen, haben wir immer ein deutliches Bild.

Ein weiteres Mittel der Darstellung des Ortes besteht darin, den Eindruck wiederzugeben, den er auf die Personen macht. Hierbei muß jedoch streng berücksichtigt werden, in welchem Ver-

hältnis der Ort zur Person steht. Wird sie von Leiden oder Freuden erwartet, steht ihr beides in Aussicht oder weiß sie überhaupt noch nichts vor ihrem Schicksale? Ein stattliches Haus macht gewiß auf mich einen angenehmen Eindruck — wenn ich aber weiß, daß dieses Haus ein Gefängnis ist und ich bald hinter seinen Mauern nach Freiheit und Sonnenschein jammern werde, so wird die Annehmlichkeit denn doch beträchtlich herabgestimmt.

Das folgende Beispiel ist nicht geeignet, ein ganzes Bild hervorzurufen:

Der Musiksaal, das Ziel der Gäste, strahlt mit seinen Lustres und Girandolen, seinem weißrötlichen Marmorstuck und seiner schweren Vergoldung im Glanze zahlreicher Wachskerzen. Er war von ansehnlicher Weite und Höhe und, um die Akustik zu befördern, in einem regelmäßigen Achteck erbaut. Links vom Eintretenden befanden sich drei hohe Fenster, in jedem Wandfelde eins, deren vergoldete Läden und rot damastne Vorhänge dicht geschlossen waren. Dem Eingang gegenüber lag eine reich vergoldete geöffnete Tür, welche den Anblick des Speisesaales freiließ, der eine besonders aus Paris verschriebene himmelblau mit Silber garnierte Atlastapete trug. Dem Mittelfenster gegenüber befand sich der Eingang zu einer Gemäldegallerie, vor welchem ein Pianoforte von Schröters neuester Bauart stand und das Feld des Kampfes bezeichnete. In den beiden Zwischenwänden, welche die drei erwähnten Türen begrenzten, waren in roter Nische auf schwarzen Marmorsäulen die Büsten Augusts des Starken und Ludwig XIV. aus karrarischem Marmor aufgestellt und rings an den Wänden schwer vergoldete Sessel, die bereits von Gästen in mannigfachen Gruppen eingenommen wurden, während drei Divans mit schwellenden Kissen, dem Instrument gegenüber in der Gegend des Mittelfensters, die Bestimmung hatten, den König, die Königin und den Kurprinzen aufzunehmen. (Brachvogel, „Friedemann Bach“, S. 20.)

Diese Beschreibung ist mehr an den Verstand, als an die Phantasie gerichtet. Sie mag historisch treu sein, ja, ein Kenner der Klaviere mag sich sogar eine genaue Vorstellung von jenem Flügel machen können, der „nach Schröters neuester Bauart konstruiert“ war, aber kein Leser wird den g a n z e n Saal lebendig vor Augen haben. Und ihn in aller Anschaulichkeit darzustellen, war doch Aufgabe des Dichters.

Nebenbei sei hier bemerkt, daß historische Anspielungen und Vergleiche eine solche Beschreibung noch unkünstlerischer machen, weil dann zu ihrem Verständnis noch ein anderes als das bloß

ästhetische Auffassungsvermögen nötig wird. So z. B. in obigem Beispiel die Anspielung auf Schröter.

4. Darstellung der Umwelt und der Natur.

Was die Umwelt betrifft, so haben wir bereits bemerkt, daß sie nur soweit geschildert werden soll, als sie für die Handlung oder mit Rücksicht auf ihren Einfluß auf die Hauptpersonen von Bedeutung ist. Ein echter Dichter wird uns hierbei manche kleine Einzelheiten vorführen können, die bei weniger geschickten Dichtern platt und nüchtern klingen oder uns völlig überflüssig erscheinen.

Einen breiten Raum nehmen in Frenssens „Jörn Uhl" die alltäglichen Vorkommnisse ein: die Realitäten des Daseins, alle die Sorge um das tägliche Brot, die das Volk bewegt, der Handel und Wandel, Geld und Gut, Schulden und Hypotheken, Sparkasse und Zinsen, Pfannkuchen und Klöße, Fohlen und Kälber. „Und doch, meint Dr. Linde, trifft die Bezeichnung „deutsch" nicht ganz, auch „niederdeutsch" gibt das Wesentliche noch nicht voll wieder. Es ist mehr als das. Wie um die Goetheschen Gestalten in all ihrer Deutlichkeit noch der Tempelhauch griechischer Plastik weht, so weht um diese königlichen Gestalten im Bauerngewand etwas wie germanische Höhenluft. Es ist etwas Germanisches in ihnen, nicht etwa altertümelndes teutsches Wesen, es sind nicht Puppen, denen ein aus Büchern erklügeltes, schlechtsitzendes Gewand umgeworfen ist, sondern es sind ganz moderne Menschen, in deren Adern das Erbe der Urzeit lebendig rinnt, unbewußt, wie in dem Dichter, dem Kinde des Volkes. Er sieht und fühlt germanisch."*)

Die Romandichter sollen nicht versäumen, an den Stellen, wo es angebracht ist, die Stimmungen der Natur in getreuen Schilderungen wiederzugeben. Sie brauchen sich nicht an das Beispiel Fieldings zu kehren, der es verschmäht, eine Gegend zu beschreiben, weil „die, welche die Gegend nicht sehen, nach einer Beschreibung sich eine Vorstellung davon doch nicht machen können". (Tom Jones IX. 2.) Das ist natürlich völlig irrig.

*) Dr. Richard Linde, Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum 101. Tausend. 1902. S. 5.

Man hüte sich aber vor zu umfangreichen und vor unnötigen Landschaftsschilderungen. Ueber ihre Berechtigung sind bereits einige Winke gegeben; hier sei nur bemerkt, daß sie auch da, wo sie erlaubt sind, den Gesetzen der Kunst entsprechen müssen. Diese aber verlangen, daß die Außenwelt in anschaulichster Weise dargestellt wird.

Die Darstellung der Natur, der Naturereignisse und landschaftlichen Schönheiten ist nur dann berechtigt, wenn sie die Natur in Beziehung zum Menschen setzt. Sie darf nie isoliert stehen, denn an sich hat sie durchaus keine Berechtigung, wie ja überhaupt das Kunstwerk nichts enthalten darf, was nicht unlösbar mit der Handlung verbunden ist. So ist z. B. die Schilderung des Gewitters in der „Verlorenen Handschrift" durchaus am Platze, weil eben das Gewitter tätig in den Gang der Handlung eingreift und somit die Selbständigkeit gewahrt ist.

Innerhalb dieser Beschränkung ist es die Aufgabe des Dichters, mit vollster Anschaulichkeit zu schildern, er soll daher nicht die tote Natur (worunter die unbewegte, menschenleere zu verstehen ist), sondern die bewegte, im Auge eines Menschen sich spiegelnde Natur zum Vorwurf nehmen.

Meister in künstlerischer Zeichnung der Natur ist Spielhagen. Er versteht es, die Stimmungen der Natur mit dem Gemütszustande der Person in Wechselbeziehung zu bringen und so auch im Leser, wie es seine Aufgabe ist, ähnliche Empfindungen anzuregen. Die Seele des Menschen legt er in die Natur; in der Natur findet die Person ihre eigene Stimmung in höchster Sinnlichkeit ausgedrückt. Meisterhaft ist in dieser Beziehung jene grandiose Szene in den „Problematischen Naturen", in der der wahnsinnige Berger den geheimnisvoll-erhabenen Gruß an die Nacht richtet. Spielhagen leitet diese Szene in folgender Weise ein:

Die Sonne war bereits untergesunken, aber der westliche Himmel prangte noch in der Glut des Abendrots, von dem ein schwächerer Abglanz selbst den östlichen Horizont rosa färbte. Hier und da blickte eine der schönen Bergkuppen, in Purpurlicht getaucht, dem scheidenden Gestirn des Tages nach; aber in den weiteren Tälern lagerten schon graue Abendschatten, und weißliche Nebel zogen in den engeren Schluchten. Die Tannen, die zu den Füßen der Wanderer ihre grünen Häupter emporhoben, standen starr und still wie eine vor Erwartung atemlose Menge.

Die Natur ist in feierlicher Stille! In jener ehrfurchtsvollen Ruhe, die dem Auftreten eines großen Redners voran geht. Glücklich ist namentlich der letzte Zug gewählt, der die aufragenden Tannen als stumme Zuhörer bezeichnet. Die Darstellung wirkt mächtig auf den Leser. Imponierend steht die hohe Gestalt des Wahnsinnigen vor ihm, der der schweigenden Natur sein schmerzdurchwühltes Herz öffnet. Noch trefflicher aber ist die kurze Andeutung am Schlusse des Hymnus: „Der rosige Schimmer war von dem Himmel verschwunden, graue Dämmerung breitete sich in den Tälern; in den Wipfeln der Tannen begann der Abendwind zu flüstern und zu raunen“, wie wenn sie sich erzählen wollten, was eben jene hohe Gestalt in ihrer ekstatischen Aufregung gesagt habe.

Man vergleiche ferner das Gewitter in der „Verlorenen Handschrift“ und Ilses Gemütsstimmung; den Sturm in „Hammer und Amboß“ und seine Wirkung.

An einer anderen Stelle beschreibt Spielhagen eine Landschaft in folgender Weise:

Auf drei Seiten umgeben von dem Grün der Bäume, die ihre schwanken Zweige laubenförmig über den Söller breiteten, blickten sie nach der vierten über den Rand der Parkmauer den Strom hinauf und hinab und über den Strom in das weite, reiche Land. Die Sonne war schon hinter die Bäume des Parks gesunken, aber von dem Wiederschein des glühenden Westen leuchteten die majestätischen Windungen des Flusses weithin in rosigem Licht und drüben auf den Wiesen und den Feldern junger, grüner Saaten webten die letzten Abendsonnenstrahlen ein zauberhaftes Gespinst. Dann ertönte das Läuten der Abendglocken überall her aus den Dörfern von nah und fern und allgemach erlosch die Glut in den graulichen Wassern, weiche blaue Nebel verhüllten die prangende Landschaft, und zuletzt schimmerte nur noch ein Fenster der hohen Kathedrale aus der hl. Stadt, wie das Licht eines Pharus über einem Nebelmeere, bis auch das verschwand, der Abend dunklere Schatten über die Erde breitete und aus dem tiefblauen Himmel die goldenen Sterne hervortraten. („Die von Hohenstein“, S. 51.)

Hier schaut das Auge des Menschen auf die Landschaft und wird von ihr gerührt. Höchst einfach, und doch so reich und schön ist die folgende Schilderung:

Im Tale lagen bereits die Schatten, während oben auf den Bergen die Sonne noch hell glänzte. Man fuhr durch das Städtchen; aus den geöffneten Fenstern klang Musik, es war fröhliches Tummeln in den Straßen, die Mädchen wandelten Arm in Arm dahin, die jungen Männer vereinzelt oder in Gruppen, es gab

heiteres Necken, Grüßen und Scherzen; die Alten saßen vor den Häusern, die Marktbrunnen rauschten und weiter hinauf, die Landstraße am Ufer entlang, war fröhliches Singen. (Auerbach, „Das Landhaus am Rhein“, I. S. 59.)

Die bewegte Natur wird in folgenden Beispielen dargestellt:

Da fuhr ein Feuerstrahl aus der Wolke in den Felsen unter ihm, und aus dem Fels flammte blaues Licht dem Blitzschlag entgegen, der Donner krachte, das Felshaupt löste sich und sank in Sprüngen hinab von der Höhe in das Tal, immer wilder die Sätze und schneller der Sprung, es brach durch den Wald und schlitterte den Stein, bis er in den Gießbach schlug, daß der Gischt hoch gegen Himmel sprühte. (Freytag, „Ingo“, S. 212.)

Weit anschaulicher noch ist die Darstellung des Sturmes:

Der Mond war hinter den Bergen geschwunden, schwarze Nacht deckte die Waldlauben, mit Getöse fuhren die Sturmriesen um die Häuser des Herrenhofes, sie schlugen den eisigen Regen auf die Dächer, schleuderten die Bretter vom First der Halle und stießen brüllend gegen die geschlossenen Tore. (Daselbst, S. 212.)

In diesem Beispiele ist die Naturgewalt personifiziert — daher die Deutlichkeit der Vorstellung.

Diese letzte Art kann durch Mißbrauch sehr leicht Ueberdruß erregen. So schon an einzelnen Stellen von „Soll und Haben“, am schlimmsten in der „Verlorenen Handschrift“.

Frenssen hat alle Stimmungen des Meeres belauscht und schildert die Nordsee in immer neuen Bildern mit nie erlahmender dichterischer Kraft. Nur eine kurze Schilderung sei hier wiedergegeben:

Sie waren stehen geblieben und sahen über den weiten Strand, von dem der Nebel aufstieg. Langsam hob die Sonne über dem weiten Feld die Decke von Dunst. Mit weißen, starken Händen griff sie in die Wolken, nahm all' den Nebel in ihre heißen Arme, daß er sich in klare Luft wandelte. Ihre Strahlen glitten über die weite, tosende Brandung, da flog das Wasser donnernd auf, viele tausend Wellen hoben sich jubelnd, warfen Millionen schimmernde, weiße Perlenschnüre hoch in die Luft und grüßten die Sonne. Ihre Strahlen malten in den Wellentälern metallenen, blaugrünen Schein, und schossen die Mövenscharen, die im eilenden Zug blitzschnelle Wendungen machten, im sausenden Flug und verfehlten keine einzige Möve: Da glänzten unzählige weiße Flügel wie Silber im Sonnenlicht. Wer schießt so fein wie Frau Sonne? Mit hellen, weiten Augen schaute sie über das Meer, wo hohe, stolze Schiffe zogen, und auf die Kirchen und Häuser, die fern ringsum am Strand der weiten Bucht standen. Spöttisch lächelnd umgoß sie den Leuchtturm, ihren stolzen Vertreter bei Nacht, die alte, graue Mauer, mit

weichem Licht; freundlich lächelnd sah sie auf das Entenpaar das dicht nebeneinander, in stolzer Haltung, mit zurückgebogenem, Hals über den Wogenkamm glitt. — Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weißen Füßen bis zum dunkeln Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden, rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weißen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! . . . Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!

V. Die Darstellung der Zeit.

Mit der vollständigen Schilderung der Außenwelt muß sich die Darstellung eines umfassenden Zeitbildes verbinden. Der Dichter muß ein Bild der Zeit vor uns aufrollen, gleichsam den Inbegriff des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und geistigen, auch wohl des politischen Lebens einer bestimmten Periode. Jeder echte Roman ist also kulturhistorisch; er ist es, ohne es sein zu wollen. Eigentlich wäre somit dies Kapitel sehr kurz, denn es stützt sich lediglich auf das Gesetz der Objektivität. Dennoch dürfte es nicht unnötig sein, gegenüber den zahllosen Ausschreitungen der Romandichter, auf die wahren Mittel der poetischen Kulturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

Da gilt denn das Gesetz: daß das Zeitbild sich ebenso zwanglos, unabsichtlich aus dem Romanganzen ergeben muß, wie das Weltbild. Jede Absichtlichkeit, die die Selbständigkeit des Kunstwerks gefährdet, ist zu vermeiden. „Niemals darf die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten“ (Gottschall). Er darf eben nicht arbeiten wie der Historiker. Denn Absicht und Mittel des Dichters und des Geschichtsschreibers sind durchaus verschieden. Der letztere verfolgt bei seiner Darstellung zunächst einen praktischen Zweck. Der Dichter kennt einen solchen nicht. Der Historiker will die Zeit darstellen; ihm kommt es darauf an, all die tausend verschiedenen Züge, die eine Periode charakterisieren, in einem Bilde zu vereinen; der Dichter aber will nur

Handlungen darstellen. Diese wurzeln mit ihren Motiven in den Verhältnissen der Zeit, somit wird er, weil sein Werk eine Menge von Handlungen enthält, ohne seinen Willen ein Gemälde der Zeit entrollen. Daraus geht hervor, wie verschieden die Mittel beider Darsteller sein müssen, und wie verkehrt es ist, wenn der Dichter mit den Mitteln der Geschichtsschreibung arbeitet. Des Historikers Darstellung ist allgemein; er gibt alles in abstracto. In seiner Darstellung figurieren nicht die Menschen, sondern die Leidenschaften und Neigungen der Menschen. Er trennt sie von ihrem Träger. Will er eine krankhafte Zeitrichtung charakterisieren, so zeichnet er ihr Auftreten in großen Zügen.

Der Dichter aber nimmt gerade das Individuum als Vorwurf seiner Darstellung. Er weiß gar wohl, wie sehr der einzelne mit der Gesamtheit verwachsen — er genügt daher seiner Aufgabe vollständig, wenn er den Werther schreibt, um die Zeit zu schildern. Somit gibt er, dem ja alle Stände und Menschen zur Verfügung stehen, im Rahmen der Handlung ein reiches Gemälde der verschiedensten Individuen.

Da aber Personen Gegenstand der Darstellung des Dichters sind, und diese Personen nur handelnd bei ihm auftreten, und die Ursachen der Handlungen in der Zeit begründet sind, so wird ein umfassendes Zeitbild entstehen auch gegen den Willen des Dichters.*)

Die Konsequenz, die sich aus diesen Sätzen ergibt, ist klar. Der Dichter darf die Schilderung der Zeit nie selbst in die Hand nehmen, d. h. dem Historiker ins Handwerk fallen. Er darf weder selbst eine Schilderung der Zeit versuchen, noch sie durch den Mund der Personen geschehen lassen.

Viele Romandichter scheinen für diese Forderung der Dichtkunst nicht das mindeste Verständnis zu haben. Nicht allein füllen sie ihre Werke mit kulturgeschichtlichen Details in schreckenerregender Fülle, sondern lassen auch ihre Personen Gespräche führen, die augenscheinlich nur dazu dienen, die Zeit zu schildern. „Da muß der eine (der sein Werk einen historischen

---

*) „Der Mensch denkt, fühlt und handelt aber nur im Verbande mit seinen Zeitgenossen, darum muß sich im Roman auch ein Kulturgemälde des Jahrhunderts entrollen.“ (Mähly, Der Roman des XIX. Jahrhunderts. S. 5.)

Roman nennt), einen halben oder einen ganzen Bogen mit dem Ausmalen dieser oder jener geschichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doktordissertation schreibe" (Spielhagen). Der andere nennt sein Werk ein Sittengemälde, und füllt Seite auf Seite mit Schilderung fremdartiger oder altertümlicher Gebräuche. Ein dritter endlich schreibt „soziale" Romane und langweilt uns mit Erörterungen über Gefängniswesen, Gerichts-Verfahren, über die Rechte des einzelnen und der Gesellschaft usw. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß Brachvogel in „Friedemann Bach" nahezu 100 Seiten für Ausmalung der historischen Situation verwendet; daß Rousseau in der „Neuen Heloïse" von den 290 Seiten des zweiten Bandes über 200 Seiten der Schilderung Pariser Zustände widmet. Manche historischen Romane gehören auf diese Weise „zur Gattung jener Mischlinge, bei denen man nicht weiß, wo die Wissenschaft aufhört und wo die Phantasie anfängt". (Lindau, Literaturgeschichtliche Aufsätze, S. 31.)

Ferner vergleiche man hierzu die Romane von Bulwer, Scott, Sue, Brachvogel, Sealsfield usw.

Spielhagen kann auch in dieser Hinsicht (wie in so mancher andern) als Musterdichter erwähnt werden. Welch ein farbiges Gemälde der vormärzlichen Zeit entrollt sein erster Roman, die „Problematischen Naturen"! Welch prächtiges Bild der Erhebung von 1848 in „Die von Hohenstein!" Welch ein umfassendes Gemälde in „In Reih und Glied" und „Hammer und Amboß"! Und welche Natürlichkeit der Darstellung überall!

Großes in Schilderung der Zeit hat Freytag in seinem Romanzyklus „Die Ahnen" geleistet. Er hat sich die Aufgabe gestellt, auch die fernste deutsche Vergangenheit dichterisch vorzuführen. Sehr nahe lag die Gefahr, belehrend anstatt anschaulich zu wirken. Er hat mit vieler Kunst die Klippe vermieden. Aber seiner Gestaltungskraft sind in diesem Werke doch erhebliche Hindernisse gelegt. Er bewegt sich nicht mit all' der Freiheit, die der Phantasie Lebenselement ist. Warum? Der Grund liegt in dem Mangel eigener Anschauung. Es ist bereits darauf hingewiesen, daß der Dichter nur das wahrhaft poetisch darzustellen vermag, was er selbst erlebt, gehört, gesehen hat. Die Bildung fern liegender Zeiten kann dem Dichter daher nur durch gründliches Studium lebendig werden. Und auch dann im

günstigsten Falle nicht so sehr, daß man es der dichterischen Produktion nicht anmerken könnte. Entweder beeinflußt das Studium die Phantasietätigkeit, und dann geht der dichterische Reiz verloren, oder die Gewalt der Phantasie überschreitet die durch das Studium gezogenen Grenzen, dann ist das Zeitbild nicht mehr treu. Der Wert eigener Anschauung kann deshalb nie hoch genug angeschlagen werden. Wo der Dichter aus dem Vorrat seines eigenen Gedächtnisses schöpfen kann, wo er nicht nötig hat, in Büchern und Denkmälern neue charakteristische Merkmale zu suchen, da wird seine Darstellung echt dichterisch werden.

Kleists „Michael Kohlhaas" ist ein wahres Meisterstück in Zeichnung einer wichtigen Periode, ausgeführt mit echt künstlerischen Mitteln. Da sehen wir die Macht des Junkers, der straflos den ruhigen Bürger tyrannisieren kann; wir sehen den Zustand der Rechtspflege und der öffentlichen Sicherheit, die Macht des Kurfürsten von Brandenburg und das Verhältnis des Kaisers zum Reich. Im Hintergrunde erscheint die Gestalt des Reformators. Sein Einfluß beweist, welche Macht seine Bahn gewonnen. Und das Ganze ausgeführt auf kleinstem Raume.

Wenn Konrad von Bolanden seiner historischen Erzählung „Otto der Große" 143 Anmerkungen hinzufügt, um auf seine Quellen zu verweisen, so fragt man sich, weshalb er nicht lieber eine wissenschaftliche Abhandlung geschrieben. Der Romandichter braucht dem Leser seine Quellen nicht nachzuweisen; diese zu erforschen und die Art der Benutzung zu beurteilen, ist Sache des Literarhistorikers. Ebenso soll man sich hüten, in historischen Romanen lange Zitate einzuschalten.*) Das Material, das der Dichter für einen historischen Roman gesammelt hat, soll er so verarbeiten, daß es mit dem von ihm Erdichteten völlig verschmolzen ist.

Verstöße sind in den historischen Romanen sehr häufig. Freytag entstellt z. B. in den „Ahnen" die Charaktere deutscher

*) Vgl. „Otto der Große" von Konrad von Bolanden, S. 127: „Ein gelehrter Zeitgenosse, der Geschichtsschreiber Widukind von Corvey, charakterisiert Otto folgendermaßen" (folgt ein Zitat von 32 Zeilen). — Ebenda S. 140: „Ein Anhänger des sächsischen Kaiserhauses, Ruotger von Köln, charakterisiert Friedrich also" (folgt ein Zitat von 21 Zeilen).

Heiligen und des Apostels von Deutschland. Scheffel entwirft im „Ekkehard", trotz scheinbarer Quellentreue, ein ganz einseitiges Bild von den Mönchen in St. Gallen.*)

Unter Anachronismen versteht man Entstellungen in der Zeitfolge und den mit der Zeit verbundenen Gewohnheiten. Oft werden sie kaum bemerkt, zumal wenn sie für das Werk nicht von Bedeutung sind, aber ein vorsichtiger Schriftsteller sucht sie doch unter allen Umständen zu vermeiden.

Irren ist menschlich, sagt ein bekanntes Sprichwort, und wie sehr dies wahr ist, muß zuweilen selbst der gewissenhafteste Schriftsteller zu seinem Leidwesen erfahren, wenn irgend ein Kritiker einen Anachronismus oder sonst einen Schnitzer bei ihm entdeckt hat. Und wenn man alle historischen Romane durchstöbern würde, könnte man sicher ein ganzes Buch mit Anachronismen füllen.

Alexander Dumas Vater war es bei der riesigen Eile, mit der er arbeitete, natürlich nicht möglich, jedes einzelne Wort auf seine historische Richtigkeit zu prüfen, und so hat er sich eine ganze Anzahl Schnitzer zu schulden kommen lassen. So läßt er z. B. Ludwig XVI. auf der Jagd durch ein Kartoffelfeld gehen, obschon die Kartoffeln erst hundert Jahre später in Frankreich eingeführt wurden. In dem Roman „Le Chevalier d'Harmental", dessen Handlung 1718 spielt, sagt Büvat zu Dubois, seine Mündel male wie Greuze; dieser wurde aber erst 8 Jahre später geboren. Büvat bewundert auch von seinem Zimmer aus die Beleuchtung der Galerien des Palais-Royal, die erst 70 Jahre später angelegt wurden.

Auch bei Scribe sind solche Irrtümer gar nicht selten. In seiner Antrittsrede in der französischen Akademie bedauerte Scribe, daß Molière das Edikt von Nantes nicht verurteilt habe. Molière konnte das aber aus dem einfachen Grunde nicht, weil er zwölf Jahre vorher gestorben war. Da die Antrittsreden vorher der Akademie unterbreitet werden, kann man sehen, wie leicht ein solcher Schnitzer durchschlüpfen kann.

Balzac arbeitete viel gewissenhafter, und doch läßt er Watteau einen Fächer für Madame Pompadour malen, die erst im selben Jahre (1721) geboren wurde, wo jener starb. In

*) G. Gietmann, Allgemeine Aesthetik. S. 247.

einem der schönsten Abschnitte der „Légende des siècles" sagt Viktor Hugo: „Tu rêves, dit le roi, comme un clerc en Sorbonne." Diese Rede sollte im Jahre 778 bei der Rückkehr Karls des Großen aus Spanien gefallen sein, und doch wurde die Sorbonne erst 1250 von Pierre Sorbonne gegründet.

Andere Ungenauigkeiten kann man bei Schriftstellern, die viel schreiben, natürlich in großer Zahl entdecken. So läßt z. B. Zola seinen Helden Saccard einen Blick auf das „Kapital" von Marx werfen; „mais la vue des caractères gothiques le rebuta." Nun ist aber das „Kapital" nicht in deutschen, sondern in lateinischen Lettern gedruckt!

VI. Handlung und Gespräche.

Wie schon im fünften Kapitel des zweiten Teiles angedeutet wurde, soll die Handlung nur das enthalten, was mit der Begebenheit des Romans auf das engste zusammenhängt, und alles muß ausgeschieden werden, was den Gang der Ereignisse nicht berührt. Dieses Gesetz muß umsomehr mit aller Schärfe betont werden, weil unsere Romandichter bei jeder Gelegenheit die Geschlossenheit des Kunstwerkes zu durchbrechen suchen. Zu welchem Zweck schildert Keller so ausführlich das Fest der Schweizer und Künstler? Weshalb läßt Brachvogel in „Friedemann Bach" den Intriguen Brühls einen solchen Raum? Ein Grund läßt sich in der Tat nicht auffinden. Indessen: diese Darstellungen sind frisch, sie zeugen von tiefer Menschenkenntnis, und deshalb nimmt der Leser sie gern in den Kauf.

Beim Aufbau der Handlung benötigt der Romandichter etwas vom Talent des Dramatikers. In den Erzählungen und Schilderungen aber kann er sich die großen Epiker zum Vorbild nehmen.

Der Dichter muß den Ausgangspunkt sorgfältig wählen. Es genügt nicht, die einzelnen Geschehnisse in chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Er muß an einem Punkte anfangen, der die Leser zu fesseln vermag, und es steht ihm frei, dann auf frühere Ereignisse zurückzugreifen.

Eine Handlung, die sich eintönig weiterentwickelt, wird uns in der Regel weniger fesseln, als eine solche, die sich

nach verschiedenen Seiten verzweigt. Andererseits mache man keinen Mißbrauch mit Parallelhandlungen, sondern sorge dafür, daß sie sich rechtzeitig berühren und in einander münden.

Der etwas spielende Begriff des „Nebeneinander“ hat sich für Gutzkow verhängnisvoll erwiesen: so groß die Intention, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Er hat in der Tat nicht vermocht, das „Nebeneinander“ von dem „Durcheinander“ zu scheiden; er hat dem „Nebeneinander“ eine Auslegung gegeben, die die epische Form des Romans zuletzt vollkommen zersprengt. Seine Romane haben keinen Mittelpunkt: indem er statt eines Helden eine ganze Reihe einführte, verlor er den festen Standpunkt der Betrachtung, löste er den Roman in ein Bündel von Romanen auf, die durcheinander geworfen scheinen, indem sie sich nur äußerlich gegenseitig berühren.*)

Was die Gespräche betrifft, so sind nur solche Reden am Platze, die die Handlung weiter bringen. Manche Dichter gebrauchen aber den Dialog, um von der Weltanschauung der Zeit ein anschauliches Bild zu geben. So z. B. Alexis in seinem „Isegrimm“, Brachvogel in „Friedemann Bach“, Gutzkow in den „Rittern vom Geiste“, Hahn-Hahn in „Vergib uns unsere Schuld“ usw. Andere wollen den Leser tiefer in die Charaktere der Personen blicken lassen, indem sie ihn zum Zuhörer eines Gespräches machen, das sie über Politik, Recht, Moral und andere Fragen führen. Sobald aber diese Gespräche mit der Handlung nicht eng zusammenhängen, sind sie nicht zu rechtfertigen.

Auch in der Rede vollziehen sich Handlungen. Im lebhaften Widerstreite der Meinungen, der materiellen und geistigen Interessen, die den Inhalt eines Romans bilden, kommen die Gegensätze in weitem Umfange zu Tage. Die Geister platzen aufeinander, hier bildet sich ein Konflikt, dort wird ein Knoten gelöst usw., kurz, alles drängt auf Handlung, jedes Gespräch und jede Rede führt die Aktion einen Schritt weiter. Und alle Gespräche, die mit der Handlung nicht in Zusammenhang stehen, sind unkünstlerisch. Also darf durch Handlung und Rede nur das dargestellt werden, was im Romanganzen wurzelt.

Dieses aber muß vom Dichter vom Standpunkt der Idee aus gewürdigt werden. Insoweit es von der Idee Wert und

*) H. Mielke, a. a. O., S. 215.

Bedeutung erhält, in dem Maße muß ihm der Dichter Aufmerksamkeit zuwenden. Das Wichtige verdient eine eingehende Darstellung, das minder Wichtige einen nur flüchtigen Blick. Vom Standpunkte der Idee aus wird es dem Dichter leicht werden, die Bedeutung der Ereignisse und Reden zu bemessen. es wird ihm an künstlerischer Perspektive nicht fehlen.

Ein schwärmerischer, die Natur abgöttisch verehrender Dichter wird leicht die Perspektive verlieren. Sein Auge ruht liebevoll auf der ganzen Schöpfung, alles erscheint ihm gleich wert- und poesievoll. Nur einer Idee huldigend, daß die Natur die höchste Schönheit in sich berge, verliert er den künstlerischen Maßstab und stellt das Kleine dem Großen gleich. Das Leben des Halmes hat für ihn denselben Wert wie das Wachstum der Eiche.

Der erzählende Dichter, der in kunstvoll geeinter Mannigfaltigkeit Ereignis auf Ereignis häuft, dem in stets gleicher rauschender Fülle die Worte entströmen, hat zu entscheiden zwischen klein und groß, wichtig und unwichtig, wesentlich und unwesentlich. Das vermochte Gottfried Keller in seinem Roman „Der grüne Heinrich“ nicht. Er verwendet eine bogenlange Schilderung auf das schweizerische Tellfest, verleiht ihm in seinem Romane eine räumliche Bedeutung, die ihm nach seinen Folgen für die Handlung gar nicht zukommt. Derselbe Fall liegt beim Künstlerfeste vor, obgleich sich dieses enger an die Handlung schließt.

Wenn nun aber die Scheidung der Massen vor sich gegangen — wie sollen Ereignis und Rede dargestellt werden?

1. Darstellung der Ereignisse.

Hauptbedingungen bei Darstellung der Ereignisse sind Klarheit und Vollständigkeit.

a. Klarheit, denn dem Leser muß alles ohne Anstrengung verständlich sein. Einzelnes kann verschwiegen werden, wenn das Geschehensein sich ohne weiteres aus dem Verlaufe der Erzählung ergibt.

Es ist jedoch nicht richtig, daß Bulwer in „Eugen Aram“ über einige Punkte hinweggeht, unter dem Vorwande, die Akten hätten sie nicht überliefert, und ebenso Manzoni in den „Ver-

lobten", indem er behauptet, sein Gewährsmann habe hier und da eine Lücke gelassen. Der Dichter soll in bezug auf die von ihm erzählte Handlung allwissend sein; Entschuldigungen helfen ihm nicht.

b. Vollständigkeit, denn der Leser muß dem Gange der Ereignisse genau folgen können. Der Dichter hat genau darauf zu achten, welche der Ereignisse er als vorbereitete und welche er als unerwartete behandeln will. Natürlich kann dies „vorbereitet" und „unerwartet" nur dem Leser gegenüber Geltung haben. Entweder wird er vom Dichter genau mit dem Entwicklungsgang bekannt gemacht, oder es werden ihm Einzelheiten verschwiegen, die sich erst später ergeben. Immer aber darf kein Umstand vergessen werden, der für den Umschwung wesentlich ist. So leidet der sonst so treffliche Roman der Lady Fullerton „Grantley Manor" im letzten Teile an einer beklagenswerten Unvollständigkeit. Ginevra, die heimliche Gemahlin Edmunds, erfährt, daß ihr Gatte sich mit einer anderen trauen lassen wolle. Sie eilt in die Kirche, ihr Gatte sieht sie, nimmt sie mit sich und versöhnt sich mit ihr. Wie aber Edmund in die Kirche gekommen, ob er wirklich getraut werden soll, wie es sich überhaupt mit dieser projektierten Verbindung verhält, davon erfährt der Leser kein Wort. Er tappt im Unklaren. Es ist deshalb dringend nötig, daß die Entwicklung bis zum Umschwung vollständig ausgeführt werde. Und wenn der Punkt des Ausbruchs da ist, so sei die Schilderung frei von allen ermüdenden Ausmalungen. Ja, ein weiser Lakonismus kann bei solcher Gelegenheit von höchster Wirkung sein.

Hierin ist z. B. Brachvogel Meister:

Es wird stiller. Schwere Fußtritte von drei oder vier Männern, die einen Gegenstand fortschaffen. Man entfernt sich, die Treppe hinab auf die dunkle Straße. Da steht ein Wagen. Vier Männer heben einen fünften, ob lebend oder tot, wer weiß es, hinein. Der Schlag klappt zu, ein kurzes Rädergerassel, das alte Kantorhaus steht öde, seine Tür gähnt in die Nacht, wie der offne Mund eines Gestorbenen im Todeskrampfe. Die alte Hanne verkriecht sich tief unter das Deckbett und erwartet klappernd vor Grauen den Tag ....

Bleich taucht aus trüben Nebeln der grämliche Morgen. Stiller Sonnabend. Die alte Hanne schleicht wie ein Gespenst hinab in des Herrn Stube. Da liegt im Chaos der Zerstörung die Bibel, beschüttet mit schwarzer Flut, ein paar beschriebene Blätter zerstreut in den Winkeln. Alles zertrümmert und öde. Friedemann Bach ist verschwunden. Das alte Weib stürzt schreiend auf die Straße.

„Mein Herr ist fort, Friedemann Bach ist weg, sie haben ihn tot gemacht, Hülfe! Hülfe!“ Die Arme bricht zusammen. Die Nachbarn füllen klagend das Haus. Doles und Merperger kommen, nehmen entsetzt die beschriebenen Blätter und eilen auf die Polizei. Man wartet bis zum Abend — er kommt nicht. Alles Forschen ist vergebens. Friedemann Bach ist verschwunden. (Brachvogel, „Friedemann Bach“, S. 168.)

Auch Spielhagen befleißigt sich einer gewissen Gedrängtheit: Arthur von Hohenstein hat in der Stadtverordneten-Versammlung erfahren, wie drohend nahe die Entdeckung seiner Unterschleife. Bebend sitzt er in seinem Zimmer und sinnt seiner furchtbaren Lage nach.

Ein heftiges Klingeln an der Haustür ließ ihn mit einem Sprunge von dem Stuhle auffahren. Er legte die Hand an die Pistolen, sein Herz schlug mit furchtbarer Gewalt an seine Rippen.

Und abermals ertönte das Klingeln — lauter als zuvor.

Er wußte, was dieses Klingeln zu bedeuten hatte; er sah den Polizeidirektor mit seinen Häschern vor der Tür stehen. Er sah sich als Gefangener durch die Straßen auf das Rathaus geführt; als Gefangener eintreten in denselben Saal, in welchem er vor kurzer Zeit gesessen und mit beraten hatte, er sah die hämischlachenden, erstaunten, unwilligen, bestürzten Gesichter seiner ehemaligen Kollegen.

Und jetzt pochte es an die Tür.

Er setzte die Mündung der Pistole an die Schläfe — im nächsten Augenblick lag ein verstümmelter Leichnam auf dem kostbaren, unbezahlten Teppich.

Der Ratsdiener, welcher, um den Stadtrat zu holen, gesandt war, hörte den Knall. Ein jäher Schrecken erfaßte den Mann, dem es schon in der öden Straße vor dem festverschlossenen Hause gegenüber den im Nachtwinde rauschenden Bäumen des Klosterhofes unheimlich genug gewesen war. Er rannte eiligst davon, um die Herren auf dem Rathause von dem, was er gehört hatte, zu benachrichtigen. (Spielhagen, „Die von Hohenstein“, S. 518.)

Wie lange ist diese Katastrophe vorbereitet und wie lakonisch ist ihre Darstellung!

„Wer ist es?“ stöhnte der blinde Mann und griff mit den Händen in die Luft. Niemand antwortete, scheu traten alle zurück.

„Vater“, murmelte der Verwundete, und ein Blutstrom quoll aus seinem Mund. „Mein Sohn, mein Sohn!“ schrie der Blinde wie rasend, und seine Kniee brachen zusammen.

(Freytag, „Soll und Haben“ II. S. 271.)

Wie breit, wie unendlich breit ist dagegen in Rousseaus „Heloïse“ der Tod Juliens geschildert! Welche Umständlichkeit in Wiedergabe der letzten Gespräche!

Wie der Betrachter einem langsam sich entwickelnden Gewitter, so soll der Leser dem heranziehenden Ereignis gegenüberstehen. Aber die Schilderung soll nicht stets, wie das Gewitter, in immer langsameren Schwingungen austönen; zuweilen hat sie mit Erreichung des höchsten Punktes am besten ein Ende. Der Dichter beginne dann ein anderes Kapitel, um später auf jenen Punkt zurückzukommen. Schlägt er aber einen anderen Weg ein, fährt er trotz jenes niederschmetternden Schlages fort, ruhig zu erzählen, so schwächt er die hervorgebrachte Wirkung bedeutend ab. Denn der Leser hat einen Widerwillen gegen den ruhigen Ton, der gleichgültig, als sei nichts vorgefallen (gleichgültig, wie der Strom rauscht, der eben ein liebendes Paar verschlungen), fortfährt zu berichten. Verliert ja auch das Gewitter seinen schaurigen Reiz, wenn der Donner nach und nach in der Ferne verhallt.

Eine Bestätigung dieser Regel findet sich in vielen guten Romanen. Nach einer sogenannten effektvollen Szene folgt ein Ruhepunkt. So schließt das erste Buch in „Wilhelm Meister" mit jener bedeutungsvollen Szene, die Wilhelm über Marianens scheinbare Untreue aufklärt. Der Dichter fühlt: alles, was ich noch sagen kann, klingt schwach nach einem solchen Erlebnis. Ebenso hält der Dichter inne, als die Gräfin Wilhelm umarmt. Spielhagen bringt in seinem Roman „Die von Hohenstein" ein Kapitel zum Abschluß, wo Münzer seine Kinder aus den Fluten des Stromes rettet und seiner Gattin Klärchen ein so schreckliches Licht aufgeht. Aehnlich macht es der Dramatiker, besonders der Lustspieldichter. Unter dem schallenden Gelächter des Publikums fällt der Vorhang.

Die erwähnte Regel muß natürlich nicht unter allen Umständen angewandt werden. Man muß vielmehr in jedem einzelnen Falle unterscheiden, welches Verfahren richtig, den Verhältnissen angemessen ist.

Man mißbrauche nämlich die Romanspannung nicht. Da, wo die Beschaffenheit der Handlung einen Ruhepunkt erwarten läßt, breche man ab, nicht aber willkürlich, lediglich einer wohlfeilen Spannung halber. Das Abbrechen ist nur dort am Platze, wo die Handlung einen wirklichen Ruhepunkt erwarten läßt. Alexander Dumas und die Verfasser der romantischen Romane, namentlich der vielen Feuilletonromane der franzö-

sischen Soubblätter, brechen häufig mitten in einer Handlung ab und führen ihre Leser nach einem anderen Schauplatz, lediglich um die Spannung der Leser zu erhöhen. Eine solche Spannung hat jedenfalls nicht bloß keinen Kunstwert, sondern stempelt auch den Roman zu einem minderwertigen Werke.

Noch verdient hier eine wichtige Frage eine Erörterung: Wie weit gehen die Grenzen des Darstellbaren?

Im allgemeinen soll der Dichter tunlichst das darstellen, was ästhetisch-gefällige Empfindungen in uns erregt.

So soll der Dichter es möglichst vermeiden, blutige, grausame Szenen darzustellen. Bei diesen überwiegt nämlich der Schauder jede andere Empfindung. Besonders ist das bei Darstellung von körperlichen Martern der Fall. Erinnert sei nur an eine Hogarthsche Zeichnung, wo Knaben eine Katze auf die grausamste Weise quälen. Der Anblick ruft nur Ekel und Abschen hervor. Diese Empfindungen stumpfen die ästhetischen völlig ab. Dasselbe Gefühl erwecken manche Szenen in amerikanischen Erzählungen, in denen Indianer eine Rolle spielen, und in französischen, besonders Sueschen Romanen. Aber auch andere Dichter wissen nicht immer die rechte Grenze inne zu halten. So beschreibt Bolanden in den „Reichsfeinden" die Martern, die von Diokletian an Christen verübt werden, und in „Gustav Adolph" alle Peinigungen an einem armen Prediger. Aehnliche Szenen bieten Kriminalgeschichten. Aus der Menge nur ein Beispiel:

Er tauchte seine Finger in das strömende Blut des Vaters und schleuderte den beiden Entsetzten die Tropfen ins Gesicht. (Em. Heinrichs, „Friedrich Wildt".)

Man vergleiche auch die Beschreibung der Leichengruben der an der Pest Gestorbenen in Bulwers „Rienzi". Wie sehr hat sich dagegen Klinger in „Raphael de Aquillas" gehütet, solche Szenen darzustellen, obschon sie seinem Stoffe (aus der Zeit der spanischen Inquisition) so nahe lagen.

An sinnlich aufregenden Szenen ist in den neueren Romanen durchaus kein Mangel, denn manche Schriftsteller spekulieren nur auf die rohen Instinkte des Publikums. Aber nochmal: die Kritik muß solche Szenen verwerfen, weil das sinnliche Gefühl das ästhetische überwältigt.

Trotzdem aber wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, Szenen, welche dem sittlichen Gefühle widerstreben, darstellen zu müssen. Es läßt sich das manchmal gar nicht umgehen. Der Romandichter stellt ja, wie wir gesehen haben, die Welt dar, in der es nun einmal nicht immer erbaulich zugeht. Der Dichter kann also der Darstellung solcher Szenen nicht immer ausweichen, wenn er auch suchen soll, sie möglichst zu vermeiden. Daß „das Unsittliche aber durch die ethische Gesamttendenz zum Moment herabgesetzt werden muß", ist selbstverständlich. Wo die ethische Gesamttendenz fehlt, da haben wir es mit einem verderblichen Erzeugnisse einer unreinen Phantasie zu tun. Da ist es klar, daß der Roman nur zum Zweck des Sinnenkitzels geschrieben wurde. Wem leuchtet das nicht ein bei der Lektüre eines Paul de Kock oder Armand Silvestre, die mit Vorliebe das Unaussprechliche in komischen Szenen vorführen. Die Feder eines echten Dichters wird sich nicht mit Darstellung solcher schmutzigen Szenen beflecken.

Fragt man, wie weit der Dichter in seiner Darstellung gehen darf, so lassen sich bestimmte Grenzen nicht ziehen, wenigstens nicht immer und allgemeingültige. Denn das Gefühl für Sitte schwankt nach Geschlecht, Alter, Gemüt, Bildung und Volksgefühl. Der Mann ist weniger zartfühlend als die Frau; das Alter verwirft, was die Jugend mit Lust ergreift; der Gebildete wird in dem einen Punkte mehr, im anderen weniger beleidigt; der Rohere hingegen fühlt sich vielleicht von dem ersteren angezogen, vom letzteren abgestoßen.*)

Woher kommt es, daß Homer selbst in größter Nacktheit unser ästhetisches Gefühl nicht beleidigt? Weil er rein objektiv darstellt! Er hat nur die Tatsache im Auge, nicht die Wirkung, die seine Darstellung etwa auf den Leser ausüben kann. Jede Absichtlichkeit liegt ihm fern. Seine Darstellung ist mit einem Worte rein. Wo mithin die Absicht zu erkennen ist, daß der Dichter in anderer als poetischer Weise auf den Leser wirken will, ist seine Darstellung unrein, mithin unkünstlerisch.

Aehnlich sagt auch Lemcke in seiner „Aesthetik" (S. 64): „Es kommt in solchem Fall alles auf die ästhetische Kraft des Künstlers an, auf die Stärke, Reinheit, man könnte sagen,

---

*) Vgl.: Eckstein, Die ewigen Sittengesetze in: „Leichte Ware".

Heiligkeit seines künstlerischen Sinns, aus dem das Werk gezeugt und geboren wird. Wird ein Werk z. B. aus schlüpfriger Sinnlichkeit herausgeschaffen, und verwertet der Künstler dafür auch die schönsten Formen, so ist das Werk trotz des — schlecht verwandten, weil verführenden — Schönen verwerflich. Die Kunst ist herabgewürdigt und die Schönheit zur Dienerin der Lüste gemacht. Wird ein Werk aus reinem Schönheitsgefühl geschaffen, so kümmert es den Künstler nicht, ob einer oder der andere darin Unsittlichkeit findet oder sinnlich erregt wird. Der Reine kann ein edles Meisterwerk in demjenigen zeigen, welches uns von einem Unreinen behandelt frech, schamlos, abscheulich erscheint. Gerade hier zeigt sich die Vernichtung des Stoffes durch die Form, wie man das reine Verarbeiten in die ästhetische Erscheinung genannt hat, in großartigster Weise."

Leicht ist zu erkennen, in welcher Absicht eine nackte Handlung dargestellt ist. Mit leichter Erwähnung geht der echte Künstler über sie hinweg; der Effektmacher bereitet sie mit faunischem Lächeln vor und malt sie mit lüsternem Behagen aus. Dem Dramatiker sind hingegen die Grenzen des Darstellbaren leichter zu ziehen. Er führt seine Personen dem leiblichen Auge vor; seine Darstellung muß sich deshalb von allem fern halten, was die Sitte dem Blicke zu verhüllen sucht.

2. Die Reden.

Daß die Gespräche nur das enthalten dürfen, was mit der Handlung des Romans in Verbindung steht, ist bereits erörtert. Hier soll deswegen nur dargetan werden, wie die zur Handlung gehörigen Reden dargestellt werden müssen.

Bei jedem wichtigeren Gespräche, in das der Dichter Personen seines Romans verwickelt, muß ihm ein bestimmtes Ziel lebendig vor Augen schweben, und diesem muß das Gespräch, ob versteckt oder offen, unablässig zueilen. Bei einer Unterredung handelt es sich z. B. um die Ueberlegung oder die Ausführung eines Planes, um die Besprechung eines auf die Handlung bezüglichen Gegenstandes, um die Gewinnung des einen oder anderen für eine bestimmte Sache, um eine Verständigung — kurz, um die Erreichung einer Absicht. Auch im Monolog, der ja nichts weiter als eine Ueberlegung mit sich selbst ist. Der eine will im Gespräche den anderen auf seine Seite ziehen, bezw.

ihn für seine Pläne günstig stimmen. Der Politiker sucht seinen Gegner zu überzeugen, daß das beiderseitige Ziel nur auf diesem Wege zu erreichen sei; der Volksredner will seinem Publikum die Ueberzeugung beibringen, daß man so am ersten zum Ziele gelange; der Freund sucht den Freund von einem Vorhaben abzuhalten, das nach seiner Meinung nur zu seinem Verderben ausschlagen kann; der Vater beschwört den Sohn, seinem Rate zu folgen, damit er nicht ins Elend stürze; der Liebende fleht die Dame seines Herzens an, ihn zu erhören; die Mutter will die Tochter bereden, diesem oder jenem Freier ihr Herz zu schenken, und die Tochter sträubt sich mit aller Gewalt dagegen usw., usw. Diese kleine Auswahl von Konflikten aus der großen Menge läßt schon ersehen, welche Anforderungen die Durchführung eines Gespräches an den Dichter stellt. Er soll nicht nur den Konflikt nach allen Seiten beleuchten und zu einem befriedigenden Ende führen, sondern auch einer jeden Person die ganze Macht der Ueberredung je ihrem Charakter und der Natur ihrer Sache nach zu verleihen suchen. Denn jede Person will ja Recht behalten und jede ihre Absicht zur Durchführung bringen. Ein jeder bietet alles auf, nicht zu unterliegen. Der Politiker, der Freund, der Vater, der Liebende, die Mutter sowohl als auch deren Gegner — alle sprechen die Sprache der Leidenschaft und des Verstandes. Gründe der Vernunft und Ausbrüche der Leidenschaft, die in ihrer Heftigkeit die Kraft der Ueberredung in sich tragen, wirbeln scheinbar wild durcheinander. Der sich soeben Sieger glaubte, unterliegt; da entdeckt er am Gegner eine Blöße, schnell rafft er sich auf und jener fällt.

Im Gespräche vermag sich daher die dichterische Kraft des Schriftstellers in hohem Grade kundzugeben. Was ihm sonst durch das Gesetz der Objektivität verwehrt war voll und ganz zu zeigen: die Tiefe seines Gefühls, das Feuer seiner Begeisterung, den Reichtum seiner Kenntnisse, die Fülle seines Humors, die Schätze seiner Erfahrung — das alles in glänzendster Weise zu entfalten, bietet sich ihm hier ein ausgedehntes Feld. Ohne das Gesetz der Objektivität nur im geringsten zu verletzen, kann er seiner Subjektivität freien Lauf lassen — nur muß das Medium gut gewählt und alle Aeußerungen einer Person müssen ihrem Charakter angemessen sein.

Erstes Erfordernis zur dichterischen Durchführung eines Gesprächs ist deshalb strenge Rücksichtnahme auf den Charakter der Personen. Der Dichter muß sich mit ihrem Gefühlsleben so vertraut gemacht haben, daß er mitempfindet, welchen Eindruck dieses oder jenes Wort auf den Hörer macht und welche Gedanken dadurch in seiner Seele aufsteigen. Und gleichzeitig muß er diesen Gedanken einen Ausdruck geben, der ganz der Natur entspricht. Ungekünstelt muß ein jeder Ausdruck den Stempel der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und jedes Wort muß dem Charakter der sprechenden Person angepaßt sein; sie darf nichts vorbringen, was sie ihrem Charakter nach nicht sagen kann. Da zeigt sich der echte Dichter! Jedes Ausdrucks von Empfindungen mächtig, spricht er jetzt mit den Donnertönen gerechter Entrüstung, dann mit den milden Worten freundlicher Ermahnung; in diesem Augenblick begeistert er uns mit erhabenen Worten für einen edlen Gedanken oder eine edle Absicht; im nächsten klagt er in ergreifenden Worten um ein verlorenes Glück; hier entzückt er uns durch zartes Gekose der Liebenden, dort beugt er uns durch die Wehrufe einer verlassenen Mutter. Da ist keine Regung des Gefühls, der er nicht Worte, keine Leidenschaft, der er nicht den lebendigen Ausdruck verleihen könnte, einen Ausdruck, der ganz der Natur entspricht und doch sich über sie erhebt. Denn der echte Dichter bleibt in den Gesprächen seiner Personen stets der Wirklichkeit treu und doch erhebt er sich über sie. Er läßt sie so sprechen, wie sie im täglichen Leben oder in der Lage, in der sie sich befinden, sprechen würden. Und doch wird er häufig gezwungen sein, die Reden etwas zu stilisieren. Nie verfällt er in Trivialitäten, nie in Gemeinheiten. Gerade hier ist der Punkt, wo der Dichter sich so wesentlich unterscheidet vom bloßen Macher. In den Reden des letzteren herrscht ein roher Realismus; nicht nur werden Dinge in die Unterhaltung gezogen, die man gern verschweigt, sondern diese Dinge werden auch in unverblümtester Weise bezeichnet. So Paul de Kock selbst in jenen seiner Werke, die zu den ernsten zählen wollen. Vergleichen wir damit z. B. die Romane Freytags! Welcher Unterschied, welche Reinheit selbst in den niedersten Kreisen, selbst bei jenen Personen, denen in Wirklichkeit ein derber Scherz so nahe liegt!

Zweites Erfordernis ist: völlige Kenntnis des in Rede stehenden Gegenstandes nach allen Seiten. Nicht nur muß der Dichter die ganze selbständige Bedeutung desselben, sondern auch sein Verhältnis zu anderen Gegenständen völlig erfaßt haben. Er muß ihn nach zwei Seiten begriffen haben, von der günstigen und der ungünstigen. Denn der eine muß dem anderen doch Rede und Antwort stehen können und zwar gründlich. Da folgt Rede auf Gegenrede, Schlag auf Schlag, Grund auf Grund, bis der schwächere Teil sich geschlagen zurückzieht.

Drittes Erfordernis ist: größte Vollständigkeit, völlige Uebersicht über alles bereits Gesagte und klares Bewußtsein alles dessen, was noch gesagt werden soll, denn nur dadurch läßt sich ein logischer Fortgang des Gesprächs ermöglichen. Mit größter Ungezwungenheit muß das eine aus dem anderen hervorgehen, wie dem Stamme die Zweige, den Zweigen die Blätter entsprossen. Mit dieser Notwendigkeit der Entwicklung aber kann sich die größte Verschlungenheit der Gesprächswendungen recht gut verbinden. Ohne Zweifel sind die Redenden erregt, ihre Geisteskraft ist hoch angespannt; vielleicht kommt es dem einen gar nicht auf die Mittel an, sein Ziel zu erreichen — er wendet deshalb alle Künste der Dialektik an, seinen Gegner aus dem Felde zu schlagen. Ein anderer sucht sich einem drohenden Bekenntnis zu entziehen, er schlüpft in alle Winkel, täuscht und blendet und muß doch vielleicht unterliegen. Welche Aufgabe für den Dichter!

Aber auch welche Gefahren liegen nahe! Zunächst die Gefahr in trockene Spitzfindigkeiten zu verfallen, die der Poesie stets fern liegen. Der Verstand darf nicht immer allein überzeugen wollen, unter Umständen muß ihm auch leidenschaftliche Erregung zur Seite stehen. Wie würde Bernhard Münzer („Die von Hohenstein") sich ausnehmen, wenn der Verstand allein ihn leitete? Würde er die Volksmassen so haben bewegen können? Und wieder: hätte Leidenschaft allein ihn beseelt, würde er solche Erfolge errungen haben?

Wo der Verstand vorwiegt, da finden wir in das Gespräch eine Menge Sentenzen verstreut, die die Behauptungen des einen oder anderen Sprechers bestätigen sollen. Unstreitig ist

die Anwendung allgemeiner Grundsätze im Gespräche berechtigt, manchmal sogar notwendig. Nicht selten zeigt eine Sentenz die Sache in einem ganz anderen Lichte. Zudem haben diese Sentenzen große überzeugende Kraft. Gibt der Angeredete ihre Berechtigung zu, so ist er gezwungen, auch die Konsequenzen anzuerkennen.

Aber der Dichter soll solche Gemeinplätze nur sparsam und nur nach genauer Prüfung der Lage anbringen. Nichts Ermüdenderes als eine mit Sentenzen überladene Rede! Und nichts Unnatürlicheres, als eine Person, die mit Sentenzen um sich wirft, die zu ihrem Charakter gar nicht passen. Endlich aber muß die Sentenz auch der Situation vollständig entsprechen, aus ihr hervorgehen.

Manchmal kann der Dichter gar nicht vermeiden, in verstandesmäßiger Weise das Für und Wider in Gesprächen erwägen zu lassen — dann zeigt sich sofort, daß die Wahl der Idee eine verkehrte war. Immer ist das der Fall bei abstrakten Ideen, da ist eine verstandesmäßige Darstellung unabweislich. Es sei hier wiederum auf George Sands „Spiridion" verwiesen.

Die verstandesmäßige Darstellung kann aber auch eine Folge der verkehrten Auffassung der Idee sein. So in Bolandens „Canossa", wo die Machtfrage zwischen Kaiser und Papst in der regelrechtesten Weise von den Bischöfen und Fürsten abgehandelt wird.

Wenn es aber nun einmal das Wesen der Idee erfordert, daß hochwichtige Fragen zwischen den Personen zur Erörterung kommen (wie dies in den politische, soziale und religiöse Ideen behandelnden Romanen der Fall zu sein pflegt, so fasse der Dichter diese Fragen vom Standpunkt des Gefühls und des Verstandes auf und lasse der Leidenschaft einen weiten Spielraum. Davon findet sich ein schönes Beispiel in Rousseaus „Heloïse" (I. Brief 62), in jenem Gespräche, das Lord Eduard mit dem Vater Juliens über den Adel führt. Den Vater von der Nichtigkeit seiner adeligen Anmaßung zu überzeugen, bestürmt er ihn in leidenschaftlicher Weise mit den verschiedensten Gründen. Aehnlich macht es Spielhagen, in dessen Romanen ja die genannten Ideen durchweg den Mittelpunkt bilden.

In der Darstellung hüte sich der Dichter vor jenen zerhackten Sätzen, vor jenen nichtssagenden Redeteilchen, die in französi-

schen Romanen und auch in manchen deutschen üblich sind. Es soll nichts gesagt werden, was nicht eine Bedeutung hat und alles, was sich von selbst versteht, kann fortgelassen werden. Wenn der Bediente etwas verrichten soll, so ist es nicht nötig, dies durch den Mund des Herrn erst lang und breit befehlen zu lassen.

Schließlich soll noch auf einen weitverbreiteten Fehler unserer Romanschriftsteller aufmerksam gemacht werden. Sie haben es sich angewöhnt, diese oder jene Rede, diesen oder jenen Ausspruch einer Hauptperson „glänzend", „erhebend", „rührend" usw. zu nennen und gleichzeitig deren Wirkung auf den Zuhörer effektvoll zu schildern. Wie aber nun, wenn der Leser (wie in den meisten Fällen) gar nicht die Wirkung empfindet, die der Dichter an den Personen beschreibt?

Der Leser wird sich in der Tat eines mitleidigen Lächelns nicht enthalten können. Der Dichter aber geht zu weit, er beurteilt die von ihm geschaffenen Personen und deren Reden, er lobt mithin sich selbst.

Anders natürlich ist es, wenn die Zuhörer im Roman sich so und so über das Gesagte äußern. Denn diese haben ein vollständiges Recht dazu, mag der Leser mit ihnen übereinstimmen oder nicht.

Ueber die Technik des Romandialogs hat Armin Brunner in einer besonderen Abhandlung*) interessante Bemerkungen gemacht, und beherzigenswerte Ratschläge erteilt, die wir mit einem Zusatz über Paul Heyse hier wiedergeben.

Wer Erzählendes schreibt, dem werden die mannigfachen stilistischen Schwierigkeiten nicht entgangen sein, die die Technik des Dialogs in der undramatischen Prosa zu überwinden aufgibt. Während der Bühnenschriftsteller den Namen der sprechenden Person voransetzt, höchstens noch die begleitende Geste, oder Ton und Stimmung des Redenden in Klammern beifügt, z. B. „höhnisch", oder „mit einer abwehrenden Bewegung", oder „rasch einfallend", ist der Erzähler gezwungen, im Dialog, der ja wegen der Lebhaftigkeit der Darstellung in Roman und Novelle eine große Rolle spielt, die Färbung der Rede und die

*) Zur Technik des Romandialogs. Literarisches Echo. 3. Jahrgang (1900/1901), Nr. 24, Sp. 1681—1685.

Mimik mit einigen Worten im Texte selbst unterzubringen. Das muß mit Rücksicht darauf, daß die Gespräche nicht aufgehalten werden sollen, weil die Verschleppung des Dialogs durch Zwischenbemerkungen des Erzählers sehr stört, oft recht knapp geschehen, und die notwendige Zusammenfassung der Bezeichnungen dafür: daß einer etwas sagt, wie er es sagt, und was er dabei tut, haben in der neueren Literatur zu einem Unfug geschmackloser Kürze geführt, dem diese kleine sprachliche Betrachtung gewidmet ist. Exempla trahunt. Deshalb biete ich, ohne eine stilistische Erörterung vorauszuschicken, aus meiner reichen Sammlung hier zunächst zwei Roman-Ausschnitte, in deren Dialog es sich vorläufig bloß um das „sagen" und synonyme Redeanschlüsse handelt.

1.

„Der Minister?" sagte Christine ganz unbefangen, „der war gar nicht da."

„Doktor St.," sagte Christine, ohne vom Teller aufzublicken.

„Der müßte eigentlich das Meiste davon verstehen," wagte Christine zu entgegnen.

„Herrlich!" sagte Christine, „alles hing an seinen Lippen."

„Ich dächte doch," sagte sie schüchtern, „ich hätte damals das Gegenteil bewiesen."

„Das hat St. heute gerade den Liberalen vorgeworfen," sagte Christine mit Genugtuung.

2.

„Wenn Du wahr sprichst, Gerhard," antwortet er mit einem zufriedenen Lächeln, „so widerlegt meine Person die oft aufgestellte Behauptung, daß die Gelehrtenstube uns Bücherwürmern frühzeitiger als anderen Männern den Rücken krümmt und die Stirne furcht."

„Wir haben einen echten Winter dieses Jahr," warf er hin.

„Einen weißen Weihnachten" (!), ergänzte der Professor.

„In meiner Heimat kennen wir niemals einen anderen," mischte sich Ellida bescheiden in das Gespräch.

„Da werden Sie andere Schnee- und Eismassen kennen, wie wir hier," bemerkte wieder der Intendant, sich jetzt umwendend.

Es ist ersichtlich, daß der Autor des ersten Beispiels mit dem eintönigen „sagte Christine" nicht einmal das allersimpelste Mittel der Dialog-Technik verwendet, durch verschiedene Stellungen dieses kurzen Satzes Abwechslung in den Ausdruck zu bringen. Nur die Zwischenschiebung kennt er, die gerade das Wechselgespräch langweilig macht und an das komische „sagt er, hat er g'sagt" der Mundart erinnert. Schon, wenn die Be-

merkung „Christine sagte“, oder „Darauf sagte Christine“ u. s. f. am Anfang oder am Ende der Rede erscheint, wird die störende Gleichmäßigkeit des unvermeidlichen Uebels der Dialog-Anknüpfungsphrasen gemildert.

Weiter vorgeschritten ist schon der zweite Autor, der zwar syntaktisch auch immer das „Antworten, Hinwerfen, Ergänzen, Sich-Einmischen, Bemerken“, in die Parenthese stellt, aber doch wenigstens ein paar Ausdrücke für das „Sagen“ in Vorrat hat.

Paul Heyse wechselt in der Regel die Ausdrücke sehr sorgfältig, doch findet man auch eine Wiederholung von „sagte“ fast unmittelbar hintereinander. Nehmen wir z. B. in den „Kindern der Welt“ das 14. Kapitel des 1. Bandes. Dort finden wir folgende Ausdrücke:

„Fräulein Christiane Falk?“ sagte er.
Sie nickte kaum merklich. „Was wünschen Sie, mein Herr?“
— — — — — — — — — — — — —
„Mein verehrtes Fräulein,“ sagte er, „ich habe usw.“
— — — — — — — — — — — — —
„Und wenn ich unter gar keiner Bedingung darauf eingehen könnte?“ unterbrach sie ihn mit ruhigem Ton.
Er ergriff das Buch, das auf dem Tische vor ihm lag, blätterte scheinbar achtlos darin und versetzte nach einer kurzen Pause: . . .
„Verzeihen Sie,“ sagte sie rasch, „wenn ich usw.“ . . .
„Ihre Gründe?“ sagte er lächelnd, indem er aufstand.
. . . sagte er mit dem unbefangensten Ton, . . .
Sie antwortete nicht sogleich. . . . Sie mußte sich erst mit ihrem alten Trotz waffnen, ehe sie ein Wort entgegnen konnte.
„Haben Sie das wirklich auf meiner Stirn gelesen oder nur in dem Buche da auf dem Tisch?“
„Mein teures Fräulein,“ erwiderte er ganz freundlich, . . .
„Nein,“ fuhr er wie in plötzlicher Erregung fort, indem er das Zimmer mit hastigen Schritten durchmaß, „ich gebe sie noch nicht auf.“ . . .
„Ich verstehe Sie nicht,“ erwiderte sie. . . .
„Sie wollen!“ sagte Lorinser mit gedämpfter Stimme, aber voll Nachdruck. . . .
„O liebes Kind,“ erwiderte er, . . .
. . . „Wie kommen Sie dazu, mein Herr!“ preßte sie heftig hervor, . . .
„Sie tun mir unrecht,“ sagte er.

An mehreren Stellen des Kapitels fehlt jede Bezeichnung. Diese ist ja auch häufig überflüssig, sobald man sicher weiß, wer spricht, ebenso wenn Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinander folgen.

Sehr beliebt, wie das „sagte“ und „sprach“ (bei einzelnen Autoren auch „machte“ nach Interjektionen (z. B. „Hm!“ machte er. „Ei,“ machte sie), ist auch das „meinte“ und „lachte“. Die folgenden Beispiele aus Romanen stellen fortlaufende Dialoge dar, aus denen ich nur Unwesentliches weggelassen habe.

„Was gibt es denn? Welch ein Geist ist eigentlich in Sie gefahren, daß eine dienstliche Auszeichnung Sie unglücklich macht?“ meint er dann wohlwollend.

„Lieber Freund,“ meinte dann B., wider Erwarten kühl geblieben und ohne sich in seinem Aufräumen stören zu lassen, „das mag alles recht gut und aufrichtig sein, was Sie da sagen; in Ihrem Interesse will ich das Beste hoffen, aber . . .“

„Nur den Kopf nicht verloren,“ meinte er, „ich habe heute die Zeit nicht, mich, wie ich gerne möchte, in Ihre Angelegenheit zu vertiefen.“

„Schütten Sie das Kind nicht mit dem Bade aus,“ meinte der Rat, seinen Untergebenen höflich bis zur Tür begleitend, „wie gesagt, man kann von einem Tage nicht auf den andern schließen.“

„Lieber Baron,“ lachte M., „Sie haben kein Recht, für diese schöne Waise Mitleid zu erwecken.“

„Damit werden Sie ihm sicher einen Strich durch die Rechnung machen,“ lächelte M.

„Sie kennen den Justizrat nicht,“ lächelte Wolfgang.

M. las den Brief. „Verdammt höflich und versöhnlich gehalten!“ lächelte er.

Eine ähnliche Einförmigkeit der Rede ist mir bei einem Autor aufgefallen, dessen Lieblingsfügung darin besteht, daß er, die Anschlußwörter vermeidend, den Sprechenden mit seiner Geste stets in der Inversion dem Leser vorstellt. So heißt es in einem Wechselgespräch zwischen „Ihr“ und „Ihm“:

„Ja — aber“ — sie hob drohend den Finger — „nicht wieder den Handschuh abziehen.“

„Nein, gewiß nicht!“ — er legte beteuernd die Hand aufs Herz — „aber lachen darf ich doch?“

Der sprachliche Fundus für die Begriffe des Redens ist ja ziemlich reich und hat eine Fülle von Nüancen, sowohl für die Art des Anschlusses im Dialog als auch für die Gemütsbewegung des Sprechenden. Aber die Verbindung des Aussagewortes und der begleitenden Geste fehlt uns im Deutschen und kann bloß dadurch ersetzt werden, daß man das Bewegungswort allein zugleich als Anzeige der Rede gibt.

Wenn das, der Prägnanz zuliebe, zuweilen und mit Geschmack geschieht, so mag es angehen. Eine Fügung, wie „Ha! Elender! fuhr sie empor“, die in ganz korrektem Deutsch heißen müßte: „Ha! Elender! rief sie aus und fuhr empor“ oder „Sie fuhr empor und schrie: „Ha! Elender!“, wird an passender Stelle großer Entrüstung, da wo das Interesse am Vorgang und an der dramatischen Bewegung überwiegt, und eigentlich die Rede Begleiterscheinung der Handlung ist, auch ein feineres Sprachgefühl nicht stören.

Anders aber, wenn es heißt: „Mein teurer Arthur! setzte sie sich nieder“, oder „Nun gut, wenn Du willst! — nahm er das Buch aus ihren Händen — dann besorg ich es“. Das ist höchst geschmacklos, scheint aber modern zu werden, ja es gibt Autoren, die sich's zur Norm machen. Und darum wird es nicht müßig sein, zu untersuchen, was an eisernem Bestand für diese Anknüpfungsworte im Sprachschatz vorhanden ist, ob es hinreicht, und wo Vermehrung not tut und im Geiste des Deutschen möglich ist.

Neben den einfachen Worten „sprechen, sagen, erzählen, mitteilen“ usw. haben wir „ergänzen, hinzufügen, einstimmen, zustimmen, entgegnen, antworten, erwidern, nachtragen, einfallen, fortfahren, wiederholen, hinwerfen, rufen (und seine Zusammensetzungen), bemerken, abbrechen, einwenden, vorschlagen, unterbrechen, ins Wort fallen, meinen, anheben, schließen“ usw., usw., die alle entweder den Gedanken des Erzählers ausdrücken, wie er die Art oder das Tempo der Rede aufgefaßt wünscht, oder eine Zusammenfassung des ganzen Sinnes der Rede bieten, den der Leser ohnedies erkennen muß. Wer den Dialog liest, muß sehen, daß mit diesen und jenen Worten der X. oder die Y. nicht zugestimmt, sondern unterbrochen, nichts vorgebracht, sondern ergänzt haben. Es sind also rechte Hülfswörter der Umschreibung des „Sagens“, wie die Sprache immer mit bildlichen Ausdrücken das verziert, was sehr häufig vorkommt und was mit der steten Bezeichnung nach dem einfachen Begriff eintönig würde.

Mehr schon sagen die Wörter, die den Ton oder die Intensität der Rede nach dem Sprechenden selbst bieten und nicht mehr ein Urteil des Erzählers, z. B. „lispeln, flüstern, hauchen, schreien, donnern, ächzen, gröhlen, murmeln, hervorgurgeln“.

Am höchsten endlich in Beziehung auf begrifflichen Gehalt sowohl, als auch auf stil-ästhetische Verwendbarkeit stehen jene Redewörter, die zugleich den Gemütszustand des Sprechenden bezeichnen, das heißt ursprünglich überhaupt Ausdrücke für Gemütsäußerungen waren und erst durch den Umstand, daß Leidenschaft, frohe und traurige, sich in Worten Luft macht, zu Begriffen des Redens geworden sind. Zu dieser Art gehören: „scherzen, lachen, lächeln, klagen, jammern, murren, knurren, grollen, poltern, stöhnen, seufzen“ usw.

Aus dem Gesagten — man wird in der ganzen Sprache kaum ein Beispiel finden, daß auch die Mimik der Rede mit dem Anknüpfungsworte verbunden werden kann — erklärt es sich, warum „emporfahren“ in dieser Anwendung uns nicht stört, und warum „Teurer Arthur, setzte sie sich nieder“ ein Unding ist. „Emporfahren“, ursprünglich eine Bewegung, ist bildlicher Ausdruck für einen ethischen Begriff geworden, für den heftigen Unmut oder Schreck, es wird Verbum des Redens werden, so gut wie „lachen“ oder „poltern“, die ja auch gemeinhin Bewegungswörter sind. Auch mag es noch in uns vom Ahn her leben, daß „auffahren“ und „erschrecken“ dasselbe Wort einst war; denn „schrecken“ bedeutete einfach „rasch in die Höhe fahren“ oder „springen“, von welchem alten Sinn noch ein etymologischer Rest auf der Wiese herumhüpft: der Heuschreck. „Kosen, zärteln, quälen“ und andere mögen die sprachliche Eignung in sich haben, Wörter für Redeanschluß und gleichzeitigen Ausdruck des Gemütszustandes zu werden, nicht aber „niedersetzen“ oder „etwas nehmen“.

Für sehr gewagt z. B., wenn auch nicht geradezu falsch, halte ich folgende Wendungen:

„Wie?“ staunte ihr Gatte, „die Börse noch hier?“
„Das ist wahr!“ nickte Lily gedankenvoll.
„Gewiß!“ nickte dieser.
„Es ist merkwürdig,“ nickte Johanna vor sich hin, „und dabei ist sie fast eine Schönheit, oder bilde ich es mir nur ein?“
„Und ist es wirklich und wahrhaftig so? Verschweigst Du mir nichts?“ blickte der Doktor sein Gegenüber ernst und forschend an.

Denn das „Staunen, Nicken, Anblicken“ sind noch nicht so weit Redewörter im allgemeinen Sprachbewußtsein, daß man die Konstruktion im Dialog anders geben sollte, als „meinte er

staunend, sprach er mit Kopfnicken (oder „indem er vor sich hinnickte"), fragte er und blickte sie forschend an (oder „forschte er fragend")". Besser schon sind Fügungen, wie die nachfolgenden:

„Das ist wirklich unerträglich," zürnte die Lady.

„O, wer weiß, Papa," schmeichelt Bella. „Wenn der junge Herr Graf einmal hierher kommt und Du mit ihm sprichst."

„Höchst unklug und unpraktisch, wenn sie das täte," höhnte Herr von Bracht.

„Warum so schnell die Flinte ins Korn werfen?" tadelt sie, „man merkt, Sie sind keine Enttäuschungen, immer nur Siege gewöhnt."

„Jammerschade, wenn wir um dieses Mädchens willen auf ein so reizendes Vergnügen verzichten müssen," bedauert die S. mit heuchlerischem Lächeln.

Nach dem Gesagten kann ich es dem Leser überlassen, folgende Proben, zuerst unmittelbar mit dem Sprachgefühl zu untersuchen, dann die kritischen Normen anzuwenden, die ich gegeben habe.

„Nicht doch, mein Kind," wehrte der Graf ab, „Sie haben mir nichts zu danken, denn ich tat nicht . . ."

„Gewiß, Herr," suchte ihn die Frau günstig zu stimmen.

Dann schüttelte er drohend den Arm gegen den Grafen. „Sei es darum," knirschte er zwischen den Zähnen; „Sie sollen die Freude erleben, Ihre einstige Familie morgen . . ."

„Jedenfalls, da wir einmal hier sind, können wir nachsehen," beharrte der Pfarrer.

„Es ist nicht so schlimm, als ich dachte," beruhigte er seine ängstlich bebende Tochter.

„Ich bin kein Teufel," verteidigte sie sich, in der Mitte der Küche stehen bleibend und auf Rochus blickend, „ich bin ein Mädchen und gar ein artiges, fleißiges Mädchen."

„Das wird wohl nur eine scherzhafte Aeußerung gewesen sein," zwang sie sich anscheinend gleichmütig zu sagen.

„Natürlich, lieber Junge," willigte die Gräfin ein.

Ein Autor, der sein Deutsch versteht, wird aus dem Reichtum der üblichen Wörter und Fügungen immer etwas Passendes finden, und, wenn er bildende Kraft hat, etwas Neues bringen, aber nichts Geschmackloses!

Er wird erzählen:

„Sie erinnern sich der Fabel von dem Löwen und der Maus," sagte sie, mit einem schwachen Versuch zu lächeln, „der Löwe war sehr stark und die Maus sehr schwach und klein, und dennoch gelang es ihr, den Löwen zu befreien,"

aber er wird nicht einschieben „—versuchte sie schwach zu lächeln".

Er wird erzählen:

„Wenn Du ins Pensionat zurückkehrst, was ich zu hintertreiben hoffe," schloß er mit einem heißen Kuß, „dann ists Zeit genug, Deine Freundin von unserem Glück in Kenntnis zu setzen!"

aber er wird nicht einschieben „— küßte er heiß, schließend —."

Er wird auch nicht, indem er Bewegung und Stimmung umständlich voraus entwickelt, den Leser eine Ewigkeit auf die eigentliche Rede warten lassen, wie der Dichter des folgenden:

Herr von D. schwieg, als Klara nach einigen Sekunden mit schmeichelnder, aber leise vibrierender Stimme, die, gegen ihren Willen, die Angst ihres Herzens verriet, wie ihr Vater wohl dieses Bekenntnis ihrer Seele aufnehmen werde, fortfuhr:

„Zuweilen beschleicht mich darum die Furcht, es könne irgend einer der Bewerber die Macht über mein Herz bekommen."

Und er wird schließlich den Telegrammstil im Dialog vermeiden.

Ein schmerzlicher Augenaufschlag: „Genug davon. Zur Zeit wird alles in Ordnung sein."

Einige sehr lustige und drastische Belege für den stilistischen Dialog-Unfug brachte der „Kladderadatsch" in folgenden (wohl fingierten) Beispielen:

„So ist es also abgemacht!" erhob er sich jetzt. — „Ich will hoffen, daß es so rasch geht," achselzuckte Flora. — „O, wie sollte ich nicht!" vermochte Wilhelm sich kaum von seinem Erstaunen zu erholen. — „Na, dann ist das beschlossen," griff Tobias nach seinem Hute. — „Nein, welch ein göttliches Paar!" schaute Antonie hinter beiden drein. — „Meine Gnädige!" trat der von dem jungen Husaren bezeichnete Offizier schnarrend an das junge Mädchen heran. — „Hm, wir sprechen wohl noch darüber!" schob er seinen Stuhl zurück. — „Ja," setzte er eben sein überschlagenes Bein in taktmäßige Bewegung.

„Gott, mein Gott," erhob sie die Hände. — „Mama," umschlang Blanche die Mutter mit heißer Zärtlichkeit. — „Ich danke Dir, liebe Mutter," umschlang Genieva die Sprecherin voller Inbrunst. — „Er hat uns einen großen Beweis seiner Anhänglichkeit und Hingebung gegeben," ließ er sich dadurch nicht stören. — „Was willst Du tun?" schrak sie nicht zurück. — „Wähle also und wähle recht!" maß er sie noch einmal mit vernichtendem Blick!

„Hütet Euch, Romanschriftsteller, vor diesem albernen Redeanschluß!" — lege ich warnend die Feder nieder. Oder sollt' es heißen: „— rufe ich warnend und lege die Feder nieder?"

Und nun noch ein Wort über eine scheinbare unbedeutende Aeußerlichkeit, die aber doch der Beachtung wert ist.

Bei den Dialogen wendet man im Deutschen Gänsefüßchen („") an, während die Franzosen vor jede neue Rede einen Strich (—) setzen. Dies ist lediglich eine Sache der Konvention, denn das gesprochene Wort muß durch ein bestimmtes Zeichen als solches zu erkennen sein. Wenn Büchmann*) so lebhaft gegen die Gänsefüßchen als gegen „nichtsnutzige Spielereien" polemisiert, so hat er in diesem Falle unrecht. Er sagt: „Wenn jemand einen Roman vorliest, so kann er doch die Gänsefüßchen nicht mitlesen, und doch versteht ihn der Zuhörer. Wozu schreibt und druckt man sie also?" Hierauf ist zu erwidern, daß ein guter Vorleser durch die verschiedene Intonation die einzelnen Reden verdeutlicht. Uebrigens werden tausendmal mehr Romane gelesen als vorgelesen, und es kommt hauptsächlich darauf an, daß jeder Leser sofort erkennt, was gesprochen ist und was nicht. Dies geschieht aber am besten durch die Gänsefüßchen. Das völlige Fortlassen dieser Zeichen, wie es im Feuilleton einiger Zeitungen üblich ist (auch in Paul Heyses Romanen sind sie fortgelassen), erschwert die Lektüre und kann zuweilen zu sonderbaren Verwechslungen Anlaß geben. Allerdings soll man auch mit den Gänsefüßchen keinen Mißbrauch treiben und in einem Dialog alle Reden nur mit zwei, nicht aber die Reden der zweiten Person mit vier Gänsefüßchen („„—"") versehen.

VII. Die Erzählung. Der Stil.

Die Kunst des Erzählens ist trotz der vielen, die da erzählen, nicht gar so häufig. Vor allem bei den Deutschen. Andere Nationen, besonders die Romanen, sind uns an Zahl großer Erzähler überlegen. Es liegt am erregbaren Blut, an der im ganzen Volk lebhafteren Phantasie, an der Sprache, sogar an den Sitten, Gewohnheiten. Der Deutsche ist an und für sich ruhiger, wortkarger, gebärdenärmer.

*) Allerhand Sprachdummheiten. 2. Ausgabe. Leipzig, Grunow, 1896. S. 240.

Uebrigens ist die Kunst des Erzählens nicht etwa mit der eines guten Anekdoten- oder Jagdgeschichtenerzählers identisch. Es kommt oft vor, daß einer, der leicht und endlos sein Garn zu spinnen weiß, sagt: „Ach Gott, wenn ich das alles aufschreiben wollte! Ich sage Ihnen, ich weiß Geschichten! Geschichten!" Und wenn das wirklich aufgeschrieben wird, wirkt es nicht — ist's nicht das Papier wert. Es ist das gleiche scheinbare Rätsel, das man im Theater so oft erlebt: Stellen, die von einem guten Darsteller gesprochen und gespielt, einen packten, üben im Buch keine Wirkung. Ja, man fragt sich: wie ist es nur möglich, daß du dich so hast fangen lassen? Es war der Vortrag, der des Redners Glück gemacht. Die angeregte Jagdgesellschaft, die. eine Pulle Rotspon im Magen, sich wälzt, wenn Herr Maier unter Faxen und Gesichterschneiden erzählt, wie er den Voß fehlte, würde keine Miene verziehen, läse sie den gleichen Wortlaut am anderen Morgen gedruckt.*)

Zuerst verdient erörtert zu werden, wer im Roman das Geschäft der Erzählung übernehmen soll: ob der Dichter in eigener Person, als außerhalb der Begebenheit stehend, gleichsam als Zuschauer ihre Entwicklung beobachtend; oder ob eine Person, die entweder ihre eigenen Erlebnisse oder die einer anderen Person erzählt, in denen sie eine Rolle spielt; oder endlich, ob mehrere Personen durch briefliche Mitteilung sie schildern sollen.

Die erste Form: Erzählung von seiten des Dichters ist ohne Zweifel der erzählenden Poesie am angemessensten. Sie allein ermöglicht höchste Objektivität, weil der Erzähler persönlich frei ist, das heißt, den Ereignissen als Unbeteiligter gegenüber steht.

In dem „Ich-Roman" tritt der Held als Selbsterzähler seiner Schicksale auf, im Gegensatz zu den andern Romanen, in denen der Held eine dritte Person abgibt, deren Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden.

Die Ich-Form paßt sich natürlich nicht jedem beliebigen Stoff gleich bequem an, und auch wenn der Stoff die Form zuläßt, muß doch die Technik des Romans genau darnach eingerichtet werden.

---

*) Georg Freiherr von Ompteda, Gedanken eines Romanschriftstellers über seine Kunst. Velhagen & Klasings Monatshefte. 18. Jahrg. (1903/4) Heft 4. S. 414.

Das Amt der Erzählung einer in der Handlung interessierten Person zu übertragen, ist schwierig. Zunächst muß der Dichter streben, den Bericht der Person in einer passenden Weise einzuführen. Unpassend ist fast immer die längere mündliche Erzählung, unpassend, weil wir recht gut wissen, daß ein längerer mündlicher Bericht (der in manchen Romanen viele Bogen einnimmt) sowohl dem Erzähler wie dem Zuhörer unbehaglich wird. Ferner hat der Dichter stets die Individualität der erzählenden Person zu berücksichtigen, seine Freiheit ist mithin verloren. Die Forderung der Objektivität ist schwer zu erfüllen. Denn die Erinnerung der vergangenen Zeiten, der Eindruck, den freud- oder leidvolle Ereignisse in der Seele des Erzählers zurückgelassen haben, wird wieder lebendig. Alte Wunden bluten von neuem, heitere Bilder frischen sich auf und so muß die Stimmung des Erzählers manchmal eine lyrische werden. Auch wird er nicht unterlassen können, das Fazit seiner Lebens-Erfahrungen, in allgemeine Sätze gekleidet, den Zuhörern zum Besten zu geben. So haben wir denn auch die sechsseitige Trostrede, die in „Paul und Virginie" der alte Mann dem verzweifelnden Paul hält, lediglich der Erzählform zu verdanken. Denn die Individualität ist allzu mächtig, sie bricht sich Bahn auch gegen den Willen des Dichters. Würde sie ganz in den Hintergrund gedrängt, zwänge der Dichter den Quasi-Autobiographen in die Grenzen der Objektivität, so würde die Dichtung den Reiz der Natürlichkeit verlieren. Oder läßt sich ein Mensch denken, der teilnahmlos seine bedeutenden Erlebnisse einem weiten Zuhörerkreise erzählt?

Noch andere Bedenken hat diese Erzählform. Der Erzähler kann nur das berichten, was ihm selbst begegnet ist, und nur solche Ereignisse, denen er als Zuschauer beigewohnt hat. Alles also, was außerhalb seines Gesichts- und Gehörkreises vor sich geht, kann er nur durch andere berichten lassen oder es später erst dann erzählen, wenn es zu seiner Kenntnis gekommen.

„In dieser Erzählungsweise," sagt Auerbach,*) „kann die Figur eines Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich

*) Goethe und die Erzählungskunst. S. 25.

auch am Schlusse, daß wir notwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entrücken."

Manchmal passieren dem Dichter in dieser Beziehung allerhand komische Menschlichkeiten. So erzählt z. B. Kellers Held in seiner Selbstbiographie, er habe an seine Mutter einen Brief geschrieben wegen Wahl eines Standes. Natürlich kann Heinrich nun nicht wissen, was seine Mutter mit dem Briefe anfängt, und doch erzählt er in höchst naiver Weise lang und breit, sie sei mit dem Briefe zu diesem und jenem gegangen, und die guten Ratschläge, die seine Mutter von den alten weisen Herren bekam, teilt er nicht so mit, als habe sie seine Mutter ihm wiedererzählt, sondern als wenn er selbst dabei gewesen wäre.

Welche Unnatürlichkeiten, ja Widersinnigkeiten die mündliche Erzählung im Gefolge haben kann, geht aus folgenden Beispielen hervor. Die rührende Geschichte von Paul und Virginie wird bekanntlich von einem alten Manne einem Fremden vorgetragen. Nun kommt in der Erzählung auch ein Brief vor, den Virginie an Paul schreibt, und der alte Mann führt ihn folgendermaßen an:

Dieser Brief schilderte ihre Lage und ihren Charakter so gut, daß ich ihn fast wörtlich im Gedächtnis behalten habe.

Er hat ihn allerdings sehr wörtlich im Gedächtnis behalten! Erst kommt die etikettenmäßige Anrede, dann eine drei Seiten lange Herzensergießung, ferner der ordnungsmäßige Schluß und endlich gar noch ein Postskriptum. Nicht besser in Fieldings „Andrews", wo auch eine alte Dame mehrere Briefe wörtlich auswendig behalten hat. Mit entzückender Wahrhaftigkeit und Genauigkeit erzählt sie den Zuhörern frischweg den Inhalt eines ganzen Briefes mit folgendem Schluß:

Madame
avec tout le respect in der Welt
Ihr serviteur très humble et tout dévoué
Bellannine.

Es geht doch nichts über ein so vortreffliches Gedächtnis!

Ganze Romane und Novellen in Briefen waren früher nicht selten. Kleine Geschichten lassen sich in dieser Form zuweilen recht gut erzählen, aber bei größeren Ro-

manen kann die Briefform wohl kaum Anwendung finden, ohne den Eindruck des Natürlichen empfindlich zu beeinträchtigen. Oder welchen Eindruck macht es, wenn Richardson, der diese Form zuerst einführte, die Schicksale Clarissas in 537 keineswegs kurzen Briefen erzählt!

Dem Leser unserer Zeit ist es in der Tat unverständlich, wie der Dichter eine so unpraktische Erzählform in so ausgedehnter Weise anwenden konnte. Die Geschichte Clarissas umfaßt einen Zeitraum von 293 Tagen. In dieser Zeit schreibt Lovelace 153 Briefe von zusammen 1627 Seiten; Clarissa 144 Briefe von 1467 Seiten Inhalt. Das macht, wenn wir annehmen, daß jeder ein um den anderen Tag einen Brief geschrieben, für jede Person auf den Tag ein Pensum von ca. 20 Druckseiten! Dazu gehört nicht allein Schreibseligkeit, Zeit, Geduld, sondern auch ein ruhiges Gemüt. Ein Brief umfaßt 72 Seiten, ein anderer 42. Außerdem finden wir acht Briefe von 30—40, 33 von 20—30, 128 von 10—20 Seiten. Briefe, „für welche manche heutige Brieftasche zu klein sein würde" (Vilmar). Die Ungeheuerlichkeit liegt am Tage.

Ein kleineres, eng abgegrenztes Ereignis läßt sich recht gut in Briefen erzählen, aber ein umfangreicher Roman erfordert eine andere Form. Man muß auch berücksichtigen, daß das Briefschreiben heutzutage nicht mehr so in der Mode ist, wie im 17. und 18., ja noch im Anfang des 19. Jahrhunderts. Freilich hat die Briefform einige unleugbare Vorzüge. Der Dichter kann durch Briefe die Tiefen der Seele weit mehr offen decken, viel feiner motivieren, als durch jedes andere Mittel. Schwerlich würde Goethe in „Werthers Leiden" ein so meisterhaftes Seelengemälde haben schaffen können, wenn er nicht die Briefform gewählt. Anderseits aber begibt sich der Dichter durch Anwendung dieser Form „der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren, wie der Held in den Augen anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint".*)

So dürfte Erich Schmidt**) beizustimmen sein, wenn er sagt: „Die Briefform taugt nicht für jeden Roman, sondern

*) Auerbach, a. a. O., S. 15.
**) Richardson, Rousseau und Goethe, S. 78.

nur für bestimmte Charaktere und Situationen. Wo es darauf ankommt, uns die Tiefen des Lebens bloß zu legen und feines psychologisches Detail zu geben, ist sie sehr am Platze. Sie eignet nicht Romanen, welche das unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Taten, ein an dramatischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen". Ein in der Welt herumgeworfener Mensch besitzt schwerlich soviel Geduld, die Situation ausführlich darzustellen, wie die Gesetze der epischen Dichtkunst es erfordern. Oder ist wohl jemand imstande, kurz nach einem erlebten erschütternden Ereignisse es mit all der Kunst auszumalen, die der Roman erfordert?

Eine Einflechtung der Briefform in die einfach berichtende kann zuweilen von guter Wirkung sein. E. von Dincklage hat in den „Tollen Geschichten" einen schönen Beweis davon geliefert.

Wenn aber die Briefform nun einmal angewandt werden soll, so muß man verlangen, daß kein Brief überflüssig sei, daß in keinem Briefe Unnötiges gemeldet werde und daß der Ton stets dem Charakter des Briefschreibers angemessen sei.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß man in einem Roman oder in einer Novelle auch einige Verse oder sogar ein ganzes Gedicht zitiert, sofern dies ausreichend begründet ist.*) Aber wenn man das Gedicht selbst macht, so sorge man auch dafür, daß es inhaltlich und formell vollendet sei.

Was den Stil anbetrifft, so kann es in diesem Kapitel natürlich nicht darauf ankommen, allgemeine Regeln zu geben, sondern nur das hervorzuheben, was den epischen Stil auszeichnen muß und was ihn charakterisiert.

Auszeichnen muß er sich durch Klarheit und Anschaulichkeit. Der Dichter will nicht belehren. Wer belehren will, kann verlangen, daß der Leser sich anstrengt, seinem Gedankengange zu folgen; er darf fordern, daß er innehält, um über das Gesagte nachzudenken. Der Dichter aber will nichts, als unsere Phantasie angenehm beschäftigen; er kann daher dem Leser durchaus keine Vorschriften machen, sondern er muß durch

*) Paul Heyse schaltet in seinem Roman „Im Paradiese" (2. Buch, 4. Kap.) sogar ein ganzes Puppenspiel in 3 Aufzügen ein.

den Inhalt und die Form seines Werkes dahin zu wirken suchen, daß ihm der Leser ungezwungen alle Aufmerksamkeit schenkt. Demnach muß sein Stil von durchsichtiger Klarheit und höchster Anschaulichkeit sein.

Charakteristisch ist dem epischen Stile eine gewisse Ruhe und Gleichmäßigkeit, die nur durch die leidenschaftliche Erregung der Personen unterbrochen wird. Eine lyrische Erhebung ist nach dem Gesetze der Objektivität unstatthaft; die dramatische Form wird durch die Herrschaft, die der Dichter über die Personen ausübt, unmöglich gemacht. Jeder Auftretende erhält erst dann das Recht, sich redend oder handelnd einzuführen, wenn der Dichter ihm die Erlaubnis gegeben hat. So hält der epische Stil die Mitte zwischen dem lyrischen und dramatischen.

Gerade deshalb aber sind Abweichungen nach beiden Seiten leicht möglich. Der Dichter verläßt, angeregt von seinem anziehenden, erhebenden, rührenden oder erhabenen Gegenstand, gern die objektive Ruhe, um mit lyrischem Schwunge die Form dem Inhalte angemessen zu gestalten. So schleichen sich lyrische Elemente in den epischen Fluß.

Eine Abweichung ins Dramatische ist minder leicht zu befürchten, sobald die Erzählung des Dichters mit den Reden im Gleichgewicht steht und die äußere Handlung einen angemessenen Raum einnimmt. Einen Roman aber jetzt noch in rein dramatischer Form schreiben zu wollen (wie man es im 18. Jahrhundert tat) wird wohl niemand mehr im Ernste einfallen.

Da Sprache und Ton der Darstellung sich eng an Inhalt und Ideen anzuschließen hat, so konnte Jean Paul die Romane in eine *hohe, niedrige* und *mittlere Gattung* einteilen und gleichsam einen *italienischen, niederländischen* und *deutschen Stil* unterscheiden.

In der ersten Gattung erfordert der höhere Ton ein Erheben über die gemeinen Lebenstiefen: Schilderung der höheren Stände, in der Ausführung mehr plastische Kraft als malerische Individualisierung, natur- oder historisch-ideale Landschaften, hohe Frauen, große Leidenschaften. Als Beispiele gelten u. a. Werther, Geisterseher, Klingers und Chateaubriands Romane.

Umgekehrt befaßt sich der sog. niederländische Stil mit der alltäglichen, häufig die Komik herausfordernden Wirklichkeit. Er ist ein Gegenstück zur niederländischen Genremalerei in der in-

dividuellen Schilderung von Dingen, Personen und Begebnissen. So findet man ihn z. B. bei Sterne; Beyer nennt als treffliches Muster Jean Pauls eigenen Roman „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs im Marktflecken Kuhschnappel". Der Humor hilft in solchen Stoffen, der Darstellung einigen poetischen Reiz zu geben. Hauptstadt und König, Dorf und Bauer bequemen sich, wie Jean Paul weiter ausführt, der romantischen Behandlung leichter als der Marktflecken, wie auch Trauerspiel und Lustspiel beide leichter sind als das bürgerliche Schauspiel. Daher ist die mittlere Gattung des „deutschen" Stils die schwierigste; die hier geschilderten Verhältnisse liegen nämlich in der Regel sowohl dem Dichter wie dem Leser zu nahe, als daß sie die nötige poetische Verklärung vertrügen. Hippel, Engel, Fielding geben Proben dieses Stils.

Den erzählenden Stil hat man auch in einen naiven, einen ironischen und einen sentimentalen eingeteilt.

Diese drei Stilarten hängen innig zusammen mit der Konstitution des Dichtergeistes. Wo sich Phantasie, Gefühl und Verstand in schöner Harmonie zusammen finden, da haben wir den objektiven Stil. Er ist Eigentum des naiven Dichters oder eines solchen, der ihm in den Zeitaltern der Kultur am nächsten kommt. Der naive Dichter geht ganz in seinem Stoffe auf und gewinnt so die einzig künstlerische Darstellungsweise.

Wiegt dagegen von diesen dreien, den Dichter bildenden Kräften, der Verstand vor, so ist der ironische Stil das Ergebnis. Der Dichter erhebt sich gleichsam über seinen Stoff. Er sieht weiter, als die von ihm dargestellten Personen, sein Horizont ist ein unbeschränkter, während der Blick seiner Personen auf dem Nahen haften bleibt. Seine Miene zeigt deshalb gern etwas gutmütig Spöttisches, er nimmt aber an den Schicksalen seiner Personen herzlichen Anteil.

Ein durchgängiger ironischer Stil wird schließlich unleidlich. Es muß deshalb des Dichters Streben sein, ihn den verschiedenen Stadien der Entwicklung anzupassen. Trefflich handhabt Eliot den ironischen Stil in ihrem Roman „Die Mühle am Floß". So lange die Hauptpersonen noch Kinder sind, macht die Dichte-

rin uns mit gutmütigem Spott auf die guten und schlechten Seiten derselben aufmerksam. Ihre Lippen umschwebt ein launiges Lächeln, wenn einer ihrer Lieblinge irgend eine Torheit begeht. Aber die Kinder werden größer, sie werden den Stürmen des Lebens ausgesetzt, ihr Charakter bewährt sich. Nun bekommt die Dichterin selbst Respekt vor ihren Zöglingen. Sie wird ernst und steht den jungen Herzen als treue Ratgeberin zur Seite.

Wo endlich das Gefühl über Phantasie und Verstand triumphiert, da kommt der sentimentale Stil zum Vorschein. Der Dichter steht gleichsam unter seinem Stoffe und schaut mit Ehrfurcht zu ihm hinauf. Sein Gegenstand begeistert ihn, er ist mehr Redner als Erzähler; er kennt die Wirkungen der Rhetorik und sucht mit ihren Mitteln zu wirken, die Gesetze der Objektivität sind ihm fremd.

Unzweifelhaft ist der objektive (naive) Stil der dem Wesen der erzählenden Dichtkunst am meisten entsprechende. Er verleiht dem Kunstwerk einen hohen Grad von Selbständigkeit. Zugleich aber bekundet er, daß der Dichter den höchsten Gipfel seiner Kunst erreicht hat.

Was die Sprache betrifft, so ist die Prosa für den Roman das zweckmäßigste Darstellungsmittel. „Denn Rhythmus verwandelt alles in Gold, im Roman ist aber auch taubes Gestein nötig, die kleinen und kleinsten Züge in der Physiognomie der Natur des Menschen sind unentbehrlich nicht darum, weil sie klein und unbedeutend sind, sondern weil unsere realistische Anschauung sie verlangt".*) Novellen in Versen kann man noch gelten lassen, falls der Dichter Talent hat, aber Romane in Versen sind unter allen Umständen ein Unding.

Die Prosa muß eine vollendet schöne sein, muß den Anforderungen, die die Bildung der Zeit an sie stellt, vollkommen entsprechen. Der sog. chronikalische Roman (der die Ereignisse in derselben Sprache erzählt, die zu der betreffenden Zeit üblich war) ist ein Auswuchs, der glücklicherweise nur wenig Nachfolger gefunden hat.**)

*) Mähly, a. a. O., S. 8.

**) Auch Balzacs Contes drôlatiques in nachgeahmter altfranzösischer Sprache sind nicht viel mehr als ein interessanter Versuch.

Die Prosa muß schön sein, ohne rein poetisch zu werden. Eine poetische Prosa ermüdet den Leser mehr als ein langes Gedicht.

Den Eindruck der echten Objektivität macht eine geniale Einfachheit der Sprache, frei von Geziertheit und falschem Pathos. Die Sprache des Romans ist eine veredelte Prosa; sie darf nicht sprungweise lyrisch, rhetorisch oder erhaben werden, sondern höchstens stufenweise mit dem Gegenstand sich erheben und ändern. In allem dem sollte nicht mehr geschehen, als wir etwa bei Goethe finden. Die nüchterne Prosa der Alltäglichkeit, ebenso die ausgeprägt wissenschaftliche oder gar mathematische Ausdrucksweise (wenn z. B. nach Metern und Kilometern gemessen wird) ist zu vermeiden.*)

Die Handlung soll nicht einfach in der Sprache erzählt werden, wie man im gewöhnlichen Leben irgend ein Ereignis erzählt. Gerade die Schriftstellerinnen, die minderwertige Blätter mit Unterhaltungsfutter versehen, haben die Gewohnheit, ohne jeglichen Stil Geschichten zu erzählen.

Bei Gustav Frenssen**) trägt die Sprache das Gepräge des uralt-volksmäßigen, den treuherzigen Märchenton, auch da, wo von den Geschehnissen des modernen alltäglichen Lebens die Rede ist, so sehr, daß wie selbstverständlich volksmäßige Ausdrücke in die hochdeutsche Sprache der Dichtung hinüberwandern. Daher das Naive der Schilderung, das scheinbar Kunstlose, die geradezu homerischen Vergleiche: „seine Verhältnisse waren wie verteſseltes Mädchenhaar, in das böse Buben Kletten geworfen haben", um eins von hundert zu nennen, denn Frenssen besitzt einen fast unerschöpflichen Reichtum an Bildern und oft sehr überraschenden Vergleichen. Er darf verschwenderisch sein, so reich ist er.

Es genügt nicht, die Bauern und Arbeiter mangelhaft sprechen zu lassen oder Dialektbrocken in ihre Rede zu mischen, man muß auch berücksichtigen, was ihrem geistigen Horizont entspricht und nur die Ausdrücke anwenden, die ihnen tatsächlich geläufig sind.***)

---

*) Gietmann, Poetik. S. 269.
**) Dr. Richard Linde, a. a. O. S. 4.
***) Ueber den Argot vgl.: Adrien Timmermans, L'esprit de l'argot. Mercure de France 1903. Bd. 48, S. 593—616.

Die Verwendung der Mundart erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, da ein Zuviel leicht das Verständnis beeinträchtigt. Man kann auch sehr wohl ganz darauf verzichten und doch die Sprache dem Charakter der Personen anpassen.

Gottfried Keller schreibt (in einem Brief an Kuh vom 28. Juni 1875) über Mundart und Heimat: „.... Reuter ist mir sehr wertvoll und lieb; er war eine reiche Individualität und hatte alles aus erster Hand der Natur. Auch das Idiom stört mich an sich nicht. Denn durch solche energische Geltendmachung der Dialekte wird das Hochdeutsch vor der zu raschen Verflachung bewahrt. Seine eigene Beschränktheit für den Dialekt kommt bei allen Dialektdichtern vor und ist, glaube ich, notwendig, weil nur dadurch sie zu Virtuosen darin werden. Es braucht einen Fanatismus, um der gemeinen Schriftsprache so den Rücken kehren und seine Sache unverdrossen durchführen zu können. Langweilig ist freilich dabei das Geschwätz der Verehrer, als ob die Herrlichkeit ganz unübersehbar wäre und durchaus nur in der Ursprache genossen werden müsse. Damit bewundern sie nur ihre eigene plattdeutsche Haussprache. Ich habe noch nicht eine Seite von Reuter gelesen, die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte. Allein zu solchen Aeußerungen machen die Reuterphilister gerade so mitleidige Gesichter, wie Philologen, wenn einer sagt, daß er den Homer nicht griechisch, sondern nur in Vossens Uebersetzung lesen könne; und ist das doch noch etwas ganz anderes. In Zürich haben wir einen solchen Dialektvirtuosen, der hat den Robert Burns in den Zürcher Landdialekt übersetzt und behauptet, nur in diesem werde der schottische Dichter wieder genießbar."

Der Dialekt ist nur da am Platze, wo er zur Charakterisierung von Land und Leuten beitragen kann. Es läßt sich nicht bestimmen, in welchem Umfang er anzuwenden ist, denn dabei kommt es hauptsächlich auf das Können des betreffenden Schriftstellers an.

Mit Recht sagt Wilhelm von Polenz: „Die eigentliche Domäne für den Dialekt ist der große soziale Roman. Dort ist für die Schilderung der einzelnen Volksklassen und Stände, ihre Sitten, Anschauungen, ihre Denkweise die Anwendung des Dialektes einfach unentbehrlich. Hier ist die Mundart Mittel

zur Charakteristik der Menschen, der Zustände und des Milieus. Wie er seine Leute sprechen läßt, daran allein schon kann man die Kraft und Vielseitigkeit eines Autors erkennen. Jede Person sollte im Buche ihre Sprache für sich reden, wie es jeder Mensch im Leben tut. Und wie jedes einzelne Individuum seine eigene Mundart, so hat jeder Kreis von Menschen: Studenten, Offiziere, Geistliche, Aerzte, Junker, wieder über die Grenzen der Sprachgebiete hinweg seine besonderen Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise. Und das erscheint mir als das Entscheidende: Dialekt ist nicht bloß ein philologisch-ethnologischer Begriff, es ist eine individuelle, gewissen Menschengruppen eigentümliche Form, zu denken, zu fühlen, anzuschauen und dem entsprechend sich auszudrücken."

Man vermeide triviale Ausdrücke und Redewendungen, wo sie nicht unbedingt notwendig sind. Wenn z. B. Paul Heyse*) von dem Bild eines hypochondrisch blickenden Mannes mit grauem Haar sagt: „Auf dieser gefurchten Stirn und gepreßten Lippe stand deutlich zu lesen, daß dem Original die Sorge für seinen Unterleib zeitlebens das Wichtigste gewesen war" — so hätte er dieses doch auch sicher in anderen Worten sagen können.

Lächerlich ist die Manie gewisser Schriftsteller und besonders auch Schriftstellerinnen, Fremdwörter zu gebrauchen, wie z. B.:

„Seine Schwiegertochter hatte heute mehr als je die Airs einer Fürstin angenommen." (E. Werner, „Glück auf!" S. 59.) „Dieses unerwartete Tete-a-tete" (ebenda S. 71, müßte zum mindesten heißen: tête-à-tête.)

. . . obwohl über der ganzen Erscheinung Sobolefskois eine etwas weichliche, beinahe weibische Suavität lag". . .

(Nataly von Eschstruth, „Hofluft", S. 13).

Der Kammerdiener wandte sich sehr ostensibel sofort wieder einer Lektüre zu." (Ebenda, S. 18.)

Auf einer Seite der „Hofluft" von Nataly von Eschstruth finden sich folgende Ausdrücke (S. 28):

Entgegenkommen auf seine Passionen . . . Augen seiner Gemahlin, welche durch ihren geistlosen Ausdruck jeglichen Charms verlustig gingen . . . eine unendliche fast exaltierte Freude (Außerdem noch verschiedene Fremdwörter, die schon ziemlich allgemein in den Sprachgebrauch übergegangen sind.)

---

*) „Kinder der Welt", 1. Buch, 12. Kapitel.

Hier soll auch noch einer Schrulle so mancher unserer Romandichter gedacht werden, die nicht selten dazu beiträgt, ihre Werke ungenießbar zu machen, nämlich das namentlich in exotischen Romanen übliche Verfahren, die einfachsten Dinge in einer fremden Sprache zu nennen. So gebrauchen Sealsfield, May u. a. für Maultiertreiber Arieo, Ingenieur Engineer, Eisenbahner Rail-roaders, Krämer, Händler Pedlar, Festtag Dia de fiesto, Dienerschaft Servidundre, Vorarbeiter First-hands, Herz Corazon, Stern Estrella, Was fehlt Dir? que es este? und die Uebersetzung steht unter dem Texte. So gibt es manchmal auf einer Seite sechs Erklärungen. Und es ist in den meisten Fällen durchaus keine Notwendigkeit vorhanden, diese Ausdrücke aufzunehmen.

Kleine stilistische Entgleisungen wird man selbst bei den besten Dichtern und Schriftstellern aller Nationen finden können. Man darf aber Metaphern nicht zu streng beurteilen, wenn sie dem genauen Buchstaben nach nicht ganz richtig sind. In der Schlußszene des 5. Aktes des „Misanthrope" heißt es z. B.:

Pourvu que votre coeur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains.

Wir möchten ja heutzutage keinem Dichter raten, dieses Bild wieder zu gebrauchen, wenn man aber berücksichtigt, wie zu Molières Zeit der Ausdruck Herz so häufig zur Bezeichnung der Person gebraucht wurde, wird man das Bild gar nicht als so ungeheuerlich betrachten, wie man es in neuester Zeit dargestellt hat. Wer sich in den Geist der klassischen französischen Literatur versenkt hat, wird jene Stelle lesen oder hören, ohne Anstoß daran zu nehmen.

Man hat auch viel über den Vergleich gespottet: „Ihre Hand war kalt und feucht wie die einer Schlange." Man bezeichnet bekanntlich eine falsche Person als eine Schlange, und es ist sicher, daß sowie der Verfasser den Vergleich ahnungslos geschrieben, auch viele Leser darüber hinweggleiten werden, ohne das Unrichtige darin zu bemerken. Damit sollen aber derartige Vergleiche durchaus nicht empfohlen werden.

Schlimmer steht es jedenfalls mit folgendem Satz aus der Erzählung einer Wiener Tageszeitung: „Gruscha aber, diese Perle, glitt wie eine Schlange hin, ohne sich zu rühren, und

man hörte, wie sich jeder Knorpel in ihr bewegte und wie das Mark aus einem Knochen in den anderen rann."

Nicht viel besser ist die Phrase von Franzisque Sarcey: „In der Stimme der Frl. Marguerite Ugalde machte sich die Hand ihrer Mutter bemerkbar." Der Kritiker Albert Wolff schrieb sogar: „Das Talent der Frau Judic ist eine Tintenflasche, an die man das Seziermesser nicht zu sehr anlegen darf, weil man sonst auf dem Grunde nur ein Häufchen Asche finden würde."

Henri Monnier läßt seinen Helden Josef Prudhomme Phrasen reden wie: „Der Staatskarren schwimmt auf dem Krater eines Vulkans." Daher wird noch heute Prudhomme täglich in den französischen Zeitungen zitiert, wenn man eine derartige mißglückte Ausdrucksweise charakterisieren will.

Ebenso schlimm wie stilistische Entgleisungen sind Widersprüche infolge von Unachtsamkeit. Alexander Dumas Vater rühmt im 4. Kapitel eines Romans den Goldglanz derselben Locken, die er im 1. um ihrer Schwärze willen gelobt hat. Einen solchen Verstoß wird der gewissenhafte Romandichter unter allen Umständen zu vermeiden suchen.

VIII. Die Einteilung.

Die Einteilung der Romane ist natürlich sehr verschieden. Früher teilte man sie gewöhnlich in eine größere Anzahl Kapitel ein, von denen meist jedes eine besondere Ueberschrift erhielt. Oft wurde auch noch jedem Kapitel ein Motto vorgesetzt.

Die neueren Schriftsteller verzichten zumeist auf Motto wie auf Kapitelüberschriften. Wenn aber einzelne auch noch die Einteilung fortfallen lassen und höchstens an einigen Stellen eine neuen Abschnitt durch einen Strich kennzeichnen, so dürfte man damit doch wohl zu weit gehen.

Die Einteilung in Kapitel bietet dem Leser Anhaltspunkte für die Ruhepausen und sie erhöht damit auch die Uebersichtlichkeit, was bei umfangreichen Werken gewiß dankbar zu begrüßen ist.

Ob man den einzelnen Kapiteln eine Ueberschrift geben soll? Darauf kommt es wenig an. Zur Zeit der Romantiker waren Ueberschriften ziemlich allgemein üblich. Auch in unseren Tagen findet man solche noch oft, doch sind die Romane jetzt häufiger, deren Kapitel einfach nummeriert sind.

Alexander Dumas der ältere setzte über jedes Kapitel entweder eine Ueberschrift oder eine Anzahl Stichworte, zuweilen sogar 20 Zeilen und mehr umfassend, die gewissermaßen ein Résumé des Kapitels bildeten, doch ohne gleich den ganzen Inhalt zu verraten.

Goldsmith hat im „Prediger von Wakefield" alle Kapitel mit Ueberschriften versehen, zum Teil sogar mit recht langatmigen, wie z. B. folgende:

18 Kapitel. Glück und Elend sind in diesem Leben mehr von der Klugheit als von der Tugend abhängig. Zeitliches Uebel oder Wohlergehen betrachtet der Himmel als Dinge, die an sich unwichtig und seiner Sorgfalt im Verteilen nicht würdig sind.

Solche Ueberschriften sind jetzt höchstens noch in ausgesprochen humoristischen Romanen zulässig.

Die einzelnen Kapitel sollen räumlich und zeitlich möglichst abgerundet sein, doch läßt es sich häufig nicht umgehen, in einem Kapitel die Ereignisse aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten zu vereinigen. Man hüte sich aber, die Erzählung so zu zerhacken, daß einzelne Kapitel aufhören, wo gar kein Ruhepunkt in der Handlung ist.

IX. Der Titel.

Die Wahl eines Titels bereitet dem Verfasser oft ebenso ernste Sorgen wie dem Verleger, der häufig der Ansicht ist, daß „der Titel das Buch verkauft". Deshalb mögen auch hierüber einige Bemerkungen Platz finden.

Es geschieht dies wohl am besten in Form eines historischen Rückblicks, der uns manches erklären wird, denn die Titelblätter sind wertvolle Dokumente für den Wandel des Geschmacks, wie für die Entwicklung, nicht bloß dessen, was man schrieb, sondern auch wie man schrieb.

Im klassischen Altertum benutzte man den Titel eines Buches noch nicht als Reklameschild, obschon es auch damals schon hübsche Titel gab. Auch bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst legte man auf die Titel wenig Wert. Die ersten Wiegendrucke hatten noch kein besonderes Titelblatt. Der erste, der einem gedruckten Werke ein solches beigab, war wahrscheinlich der Kölner Drucker Arnold Therhoernen (in einem 1740 erschienenen Sermo). Die Mode eines eigenen Titelblattes verbreitete sich dann übrigens schnell.*)

Die Mode des langen Titels hatte ihre Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert.**) Das Titelblatt eines jener politischen Romane des 17. Jahrhunderts, die die „bittere Aloe der Wahrheit mit dem Honig der angedichteten Umstände versüßen sollten", kann sich kaum in Zusicherungen und Verheißungen an die Leser genug tun. Zwar ist nicht jeder Autor so neckisch, wie der Don Quijote-Uebersetzer von 1648, der den Leser gleich auf dem Buchtitel mit dem Verschen: „Kauff mich: Vnd liß mich. Rewts dich: So friß mich. Oder ich Bezahl dich" apostrophiert, aber fast ein jeder fühlt sich verpflichtet, dem Bedürfnisse des Lesers nach Belehrung, Unterhaltung und ganz besonders nach vornehmer Gesellschaft schon im Titel Rechnung zu tragen. Der Leser, der einen jener Quartbände wälzte, sollte ohne weiteres des Bewußtseins froh werden, sich in guten Kreisen zu bewegen; dafür bürgte ihm die hohe Abkunft all der Personen, an deren wundersamen Schicksalen er freundlich teilnahm, dafür bürgte ihm aber auch der grundgelehrte und unermüdlich fleißige Autor, und endlich manches höfliche und freundliche Wort, das für ihn, den Leser, selbst abfiel. So kam es, daß der braunschweiger Superintendent Andreas Heinrich Buchholtz von den „Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla auch Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmutigen Wundergeschichte" erzählte und sie „allen Gott- und Tugendergebenen Seelen zur Anfrischung der Gottesfurcht und ehrliebenden Ergetzlichkeit"

*) Dr. Heinrich Meisner, Büchertitelmoden. Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. Jahrgang (1904/5), S. 38—43.

**) Im Nachfolgenden geben wir mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers zum größten Teil eine hochinteressante Studie „Die Mode im Buchtitel" wieder, die Dr. Rudolf Fürst im „Literarischen Echo" (3. Jahrg. 1900/1901, Heft 16, Sp. 1089—1098) veröffentlicht hat.

empfahl; so teilte der höchstgeborene aller Romanciers, Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, mit, seine „Römische Octavia“ sei auf Veranlassung einer „hohen königl. Printzeßin“ geändert und durchgehends vermehrt worden. Konnte oder wollte sich der Autor nicht mit seinen sozialen Beziehungen brüsten, so verschmähte er es nicht, sich einen Anstrich von Gelehrsamkeit zu geben und die „große und unverdrossene Mühe“ anzupreisen, mit der das Werk hebräischen, persischen, arabischen Quellen entnommen sei. Man war überhaupt nicht blöde, sein Werk gleich im Titel zu rühmen, auch wohl ein schon früher erschienenes durch eine wohlwollende Wendung neu in Erinnerung zu bringen. Man zählte gern schon im Titel all die Herrlichkeiten auf, die zu erwarten seien, man versicherte schon auf dem Titelblatte, daß der Inhalt lustig, kurzweilig, angenehm, nützlich, lehrreich und männiglich anzuempfehlen sei. Hans Jakob von Grimmelshausen war ganz besonders einer von denen, die den Erfolg eines älteren Buches für alle folgenden ausnützten und durch kräftiges Eigenlob noch zu steigern suchten: der „weltberufene Simplizissimus“ kehrt in den Titeln fast aller späteren Schriften wieder, und die „wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“ kann ihren Lesern nicht wärmer empfohlen werden als durch die Zusicherung, sie solle ebenso „lustig, annemlich und nutzlich zu betrachten“ sein, als Simplizissimus selbst. Betrachtet man die sogenannten simplizianischen Schriften, so findet man bei aller Aehnlichkeit der Art und des Tones doch einen nur äußerlichen, mitunter mühsamen Zusammenhang mit dem Hauptwerk, dem „Abentheurlichen Simplicissimus“, so daß der strenge Lessing wohl von einer Irreführung reden mochte, wenn er solche und ähnliche Werke zur Hand nahm, die nicht ganz das hielten, was der Titel verhieß.

Will man übrigens feststellen, wie sehr ein berühmt oder beliebt gewordener Buchtitel oft durch Jahrhunderte mit mehr oder weniger Fug in Verwendung blieb, so ziehe man die fleißige Bibliographie der Robinsonaden zurate, die H. Ullrich zusammengestellt hat. Neben unzähligen Uebersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen des Buches von Defoe kennt Ullrich ein halbes Hundert von Pseudo-Robinsonaden, die sich auf mehr als ein Jahrhundert verteilen und in recht ungenierter Weise den

populären Titel für alle möglichen Zwecke ausbeuten, auch wohl weiten Gewissens alten Ladenhütern den vielversprechenden Titel vorsetzen. Oder, um ein anderes Gebiet zu streifen, die von Petis de la Croix und André Galland zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts mit wechselndem Glück unternommenen Uebersetzungen der indischen und der arabischen Sammlung „Tausend und ein Tag“ und „Tausend und eine Nacht“ mußten einer ganzen Reihe verwandter französischer Versuche den Namen leihen. Kaum hatte Gallands Uebersetzung „Mille et une nuits“ einen entschiedenen Erfolg gehabt, so fand sich der gewandte Gueulette mit seinen „Mille et un quart d'heures“. pseudo-tartarischen Geschichten ein, die den Feenmärchen durch orientalische Drapierung neue Reize verleihen sollten. Tatsächlich sind diese „Contes tartares“ ein buntes Gemisch verschiedener alter Schwänke und Anekdoten mit stark christlich-monarchischer Tendenz. Aehnlich verhielt es sich mit Nougarets „Les mille et une folies“. Selbst eine böse, gegen Féerie und Orient gleichmäßig gerichtete Satire von Jacques Cazotte machte eine Anleihe bei dem berühmten Titel und nannte sich „Mille et une fadaises“.

Ließ also dazumal der geschäftskundige Verfasser kein Mittel unversucht, um schon durch den Buchtitel die Neugier der Lesewelt zu reizen und seinem Werk einen wirklichen oder fiktiven Wert zu verleihen, so war er (wie übrigens noch durch mindestens ein Jahrhundert) mit seinem Namen erstaunlich zurückhaltend. Im 17. und 18. Jahrhundert erschien wohl der größte Teil der poetischen Werke anonym. Mitunter machte sich einer jener Autoren, die schon durch die umfangreichen und geschwätzigen Buchtitel der Geduld und Zeit ihrer Leser das beste Zeugnis ausgestellt hatten, wohl auch das Vergnügen, sein Publikum durch eine ganze Anzahl möglichst verzwickter Pseudonyme zu narren. So verfügte der eben genannte Grimmelshausen nahezu über ein Dutzend, und sein wahrer Name wurde erst zweihundert Jahre nach seinem Tode ermittelt. Es scheint also der Schluß naheliegend, daß der Name des Autors bei der Menge des Lesepublikums weit weniger Anklang fand als der Name des Buches, daß er zu einer Zeit, da noch nicht eine unermüdliche Kritik dafür sorgte, den Mode-Autor auch dem letzten der Zeitungsleser ohrgerecht zu machen, weniger

leicht behalten wurde, daß der Mann hinter dem Werk zurücktrat.

Eine neue Anregung und eine nachhaltige erhielt der Buchtitel aus England. Richardson hatte seine „Clarissa Harlowe“, seine „Pamela or virtue rewarded“, seine „History of Sir Charles Grandison“, Sterne „The life and opinions of Tristram Shandy“ und „A Sentimental Journey through France and Italy“ geschrieben. Stofflich wie formal machten sie in Deutschland Schule. Wie der Roman durch die englischen Vorbilder, freilich auch schon durch die französischen Frondeure des 17. Jahrhunderts, die Scarron, Furetière, Sorel den Königen und Helden, den höfischen Schäfern, den preziösen Liebesintriguen entfremdet und dem bürgerlichen Leben gewonnen worden war, so verschwanden nun auch die lehrhaften, gelehrten und geschwätzigen Buchtitel. Es war freilich hohe Zeit. Denn unter Händen, wie jenen des wackeren Everhard Happel, wurde der Roman eingestandenermaßen zu einem Kompendium der zeitgeschichtlichen Ereignisse. Die Jahre 1685 bis 1691 wurden in sogenannten „Europäischen Geschicht-Romanen“ festgehalten, deren Titel methodisch einen „Italienischen Spinelli“, einen „Spanischen Quintana“, einen „Französischen Cormantin“, einen „Ottomanischen Bajazet“, einen „Teutschen Carl“, einen „Engelländischen Eduard“, einen „Bayerischen Max“ verhießen. Selbstverständlich enthielten diese Titel auch genaue Rechenschaft über all das Nützliche und Angenehme, das man in dem Buch finden solle, wie etwa die fürnehmsten Geschichten von Wunder, Krieg, Estats-Sachen, Angelegenheiten des Königreichs Franckreich, die fürnehmsten Schlachten, alle denkwürdige Geschichte, welche dieses Jahre über fürgefallen sind, dies alles mit anmutigen Liebes- und Helden-Geschichten schmackhaft garniert.

Damit war es nun, wie gesagt, mit einem Mal vorüber. Nicht bloß, daß englische Uebersetzungen das Land überschwemmten und mit ihnen auch die neuen kurzen Titel einzogen, so wurden diese neuen Titel auch überall nachgeahmt. Die deutlichsten dieser Nachahmungen, wie etwa Nicolais „Das Leben und die Meinungen des Herrn Sebaldus Nothanker“, das Sternes „Life and opinions“ zum Muster hatte, Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“, die sich im Titel an „A sentimental journey“ anlehnte und etwas despektierlich

„Lottchens Reise ins Zuchthaus" zur Folge hatte, Schummels „Empfindsame Reisen durch Deutschland", Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen", des Musäus „Grandison der Zweite" wollen am Ende nicht so viel besagen als die völlige Einbürgerung dieser neuen Spezies, als der radikale Umschwung, der sich nun auf den Titelblättern widerspiegelte. Konnte man eben noch gar nicht genug exotisch sein, gefiel man sich in fernen Weltteilen, auf den Höhen der Gesellschaft, in den verstiegensten Namen, so wußte man nun mit einem Male nicht, wie man sich bürgerlich, alltäglich genug geberden, wie man das neueste Ideal der Epik, „die Familiengeschichte", deutlich genug im Titel ausprägen sollte. Nur ganz vereinzelt trifft man eine submisse deutsche Uebersetzerseele, die der „Clarissa" das Prädikat eines vornehmen Frauenzimmers beizulegen für unerläßlich hält. Sonst beschränkt man sich nach englischem Muster möglichst auf bürgerliche Namen, den Amalien, Charlotten, Isabellen, der anglisierenden Miß Fanny Wilkes folgen bald gut deutsch die Emilien Sommer, Lorenz Arndt, Carl Sievers, Friedrich Engelhard (durchweg Namen, an denen man die bewußte schlicht bürgerliche Prägung deutlich erkennt) und vollends die Geschichten der Familien Wendelheim, Sommerfeld, Frink, Frank — wer zählt die Namen! Nun wird wieder einmal der Eigenname, der ja fast so weit, als die literarische Tradition reicht, als Buchtitel sich nachweisen läßt, allen anderen Bezeichnungen vorgezogen: der bloße Eigenname, nur selten durch eine erläuternde Zutat gestützt. Eine solche, mit dem immer beliebten „oder" angefügt, ist dann nach englischem Muster gern didaktisch („oder die belohnte Tugend"), sie macht wohl auch dem Zeitgeschmack rasch eine Konzession: man findet eine „Geschichte aus unseren Tagen", eine „Briefsammlung", womit auf die von Richardson erfundene Brieftechnik angespielt werden sollte, „keine Liebesgeschichte" und dergleichen Zutaten mehr, die den bloßen Familiennamen verdeutlichen sollten. Selbst dem ziemlich geringen humoristischen Bedürfnisse der Zeit sucht man durch Erfindung angeblich komischer Namen, wie Huldreich Wurmsamen von Wurmfeld und dergleichen gerecht zu werden; die „charakterisierenden" Namen der larmoyanten Komödie, die Herren Klugheim und Schuftig, die Damen Niedlich und wie sie alle heißen mögen, trifft man

dagegen auf den Titelblättern der Romane nur sehr vereinzelt an. Auf so grelle Effekte scheint man für die Epik verzichtet zu haben. Wirft man aber einen Blick auf die bekanntesten Romane der Zeit, auf der Sophie von La Roche „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“, auf Engels „Herr Lorenz Stark“, auf K. Ph. Moritz „Anton Reiser“, auf Millers „Siegwart“, auf F. Jacobis „Allwill“ und „Woldemar“, auf Goethes „Leiden des jungen Werther“, auf ein Volksbuch wie Pestalozzis „Lienhardt und Gertrud“, so erkennt man, daß auch hier der bürgerliche Name als Buchtitel überall Anwendung fand. Dieser Vorliebe für den bloßen Namen, für die Kürze des Buchtitels konnten sich auch jene wohlgelehrten Herren nicht entziehen, die es nicht lassen konnten, unentwegt nach Art des 17. und 18. Jahrhunderts Geschichtgedichte und Gedichtgeschichten ihrem Leser aufzutischen. Im Buchtitel konnten sie nun freilich nicht mehr ermunternd und belehrend wirken, und so mußten sie sich, wie die Mehrzahl ihrer historischen Nachfolger, begnügen, ihren Büchern bloße Namen — sapienti sat! — voranzusetzen. Und so traten denn, nach dem gewaltigen Vorbild von Wielands „Agathon“, die Alcibiades, die Spartakus und Epaminondas, die Marc-Aurel, Aristides und Themistokles, die Alexander und Attila und manche Persönlichkeiten aus der neueren Geschichte stattlich auf den Plan. Die Namen wurden nun wirklich ominös, sie verrieten dem kundigen Leser schon auf den ersten Blick, welche der herrschenden Richtungen sich in diesem oder jenem Buche barg. Neben den schlicht bürgerlichen und den antik-historischen kamen nun auch die romantisch-empfindsamen zum Vorschein; gleich dem Familien- und dem geschichtlichen Roman wollte auch der „Idealroman“ schon äußerlich erkennbar sein, und so wählte er exotische, schwungvolle, romantische Namen. Erinnern wir uns nur an „Hyperion“ und „Heinrich von Ofterdingen“, und denken wir an Jean Paul, der die komischsten Titel wählte: „Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkasten gezogen; nebst einem Mußteil und einigen Jus de tablette“; „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental“; „Hesperus oder 45 Hundsposttage“; „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs“. Des letzteren skurril klingender Name bereitet direkt auf den bürgerlichen Helden und

das Milieu des Alltags vor. Der Einfluß, den die englischen Vorbilder auf das deutsche Epos nahmen, ist übrigens noch lange nicht erschöpft und liegt nach verschiedenen Richtungen; so nach der parodistischen. „Leben, Meinungen und Taten von Hieronymus Jobs dem Kandidaten" wären ohne Tristram Shandys Leben und Meinungen wohl anders benannt worden. Aber auch fern von jeder parodistischen Absicht spukten die empfindsamen Reisen durch alle möglichen und unmöglichen Gegenden, das Leben und die Meinungen der verschiedensten Leute, die neuen Grandisons noch bis ins 19. Jahrhundert hinein, und wenn Tieck seinen mit Gott und der Welt zerfallenen Wüstling William Lovell nennt, so beweist dies, daß Richardsons Lovelace lebendig in ihm fortwirkte. Daß der bloße Eigenname, der bürgerliche Tauf- und Familienname, in Deutschland zu allen Zeiten gern Anwendung fand, bedarf kaum einer besonderen Betonung: Effi Briest, Hermann Isinger und Martin Salander sind in unser aller Herzen fest eingegraben.

Allgemach war es reger in Deutschland geworden, die großen Ereignisse, die sich in anderen Ländern vorbereiteten, warfen ihre Schatten über den Rhein, die kühle Objektivität der englischen Buchtitel genügte nicht mehr, und die Tendenzen der Zeit verrieten sich schon auf dem Titelblatt. Nach dem Erscheinen von Diderots „La religieuse" wurden „Mönchsintriguen", „Pfaffen-, Nonnen- und Mönchsintriguen", „Klostergeschichten" zur Anlockung aufgeklärter Lesern gern angekündigt; aber einen wahren Männerstolz vor Thronen bewies jener Friedrich Christian Laukhard, hallischer Privatdozent, dann gemeiner Soldat und Spion, schließlich Pfarrvikar und Sprachlehrer, der folgendes Buch schrieb: „Leben und Taten des Rheingrafen Carl Magnus, den Josef II. auf zehn Jahre ins Gefängnis nach Königstein schickte, um da die Rechte der Untertanen und anderer Menschen respektieren zu lernen. Zur Warnung für alle winzigen Despoten, Leichtgläubige und Geschäftsmänner geschildert" ... Auch darin zeigten sich die aufklärerischen Tendenzen, daß eine gewisse Gleichmachung der Stände schon in den Titeln als Köder ausgeworfen wurde: ein „edler Taschenspieler" wurde von C. F. W. E. Follenius dem Publikum vorgeführt, J. F. E. Albrecht verkündete mit wichtiger Miene die große Wahrheit: „Fürsten sind oft am unglücklichsten." Während der Einfluß

fremder Literaturen verhältnismäßig gering ist und nur ganz vereinzelt die Einwirkung eines Cyrano de Bergerac, eines Gil Blas, auch wohl Rousseaus sich geltend macht, ist es die deutsch-patriotische Renaissance, die für den Buchtitel besonders bedeutungsvoll wurde. Schon von Gottsched einträchtig mit den Schweizern gefördert, dann von Männern aller Richtungen, Ramler, Lessing, Klopstock, Gleim, Wieland, Möser, Herder, Goethe, Bürger und vielen andern eifrig aufgenommen, seit Goethes „Goetz" und dem Ritterstück von steigendem Einfluß, wußte die altdeutsche Renaissance, die so handgreiflich auf die Pracht und Kraft der eigenen Vergangenheit hinwies, bald Anhänger in den breiten Schichten der Lesewelt zu werben. Dies beweist nichts so deutlich, wie die Titel der neuen „historischen" Romane. Wo waren nun die Alcibiades und Epaminondas, die Antike und der Hellenismus geblieben, wie sie eben noch deutsche Herzen erquickt hatten? Scheu hatten sie sich vor den Sagen aus deutscher Vorzeit, vor den wahren deutschen tragischen Rittergeschichten geflüchtet, und an ihre Stelle traten rasselnden Schrittes Ludwig der Springer, Graf von Thüringen, Heinrich der Eiserne, Graf von Holstein, Otto der Schütz, Junker von Hessen, von einem langen, langen Gefolge heimischer Ritter und Fürsten und „huldreicher" Frauen, wie Jakobine von Bayern, Gräfin von Holland oder Frau Sigbritte und ihrer schönen Tochter, begleitet, just so wie Kaspar der Torringer und Otto von Wittelsbach die Bretter, die die Welt bedeuteten, erbeben machten. Wäre man etwa geneigt, die Associationen, die das Publikum an solche Belebung der Vergangenheit knüpfte, zu überschätzen, so braucht man nur einen Blick auf jene Literatur zu werfen, die in direktem Zusammenhang mit der deutschen Ritterrenaissance, stark beeinflußt von der englischen „Schule des Schreckens", gedieh, nämlich auf die Räuber-, Gespenster- und Geisterepik und die übrige nach Stoff, Technik und Tendenz wieder mit dieser eng verwachsene Unterhaltungsliteratur. Verhältnismäßig am harmlosesten muten diese Buchtitel noch an, wenn sie, was ja ihr Zweck war, das Schauerliche in den Vordergrund rückten, wenn sie also Blutgerüst, Seeräuberkönigin, Coronato den Schrecklichen, das Haupt der Bravos, wahnsinnige Könige, die Hölle auf Erden, den Bund der Schrecklichen, den Dolch im Busen der Freunde, die schrecklichen Blutsgenossen der

Finsternis, den Brautkuß auf dem Grabe oder die Trauung um Mitternacht zu ihrem eisernen Bestand zählten, wenn sie Selbstmörderbiographieen, Biographieen der Wahnsinnigen verhießen, wenn — oft zu ganz löblichem sozialem Zweck — Reisen durch die Höhlen des Unglücks und die Gemächer des Jammers unternommen wurden, wenn der Gespensterglauben in jeder Form, von rationalistisch-aufklärerischer und witzelnder Ueberlegenheit bis zu allen Schauern des Geheimnisvollen, ausgenutzt wurde, wobei der Name von Schillers „Geisterseher" natürlich gern ge- und mißbraucht wurde. Der bloße Eigenname ohne Zusatz konnte natürlich diesen weitschweifigen und groben Inhaltsangaben nicht genügen, und so gern man den Titel des erfolgreichsten der Räuberromane, des „Rinaldo Rinaldini", ausschrotete, so wenig ahmte man August Vulpius darin nach, daß man es mit einem bloßen Glorioso, Armidoro oder Leontino genug sein ließ. Es bedurfte eben stärkerer Mittel, um die Leser das Gruseln zu lehren. Liebenswürdiger Josef Alois Gleich, der du unter dem Namen Dellarosa jene Ritter- und Räuberromane schriebst, wie sie in dem heiteren Schwank „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin" heute noch die Hörer ergötzen, skrupelloser Spätling eines abgehärteten Geschlechtes, was hast du unversucht gelassen, um deine Leser gleich beim Aufklappen deiner Bücher in die rechte Stimmung zu versetzen! Obschon wir bereits (S. 16) eine kleine Auslese dieser Titel mitgeteilt haben, können wir es uns nicht versagen, noch einige dieser Titel, die so glücklich deutsches Rittertum mit allen Schrecken romanischen Banditenwesens vereinen, hierherzusetzen: Ridogar, Fürst der Hölle, oder die Teufelsbeschwörung in der Geisterburg; Albertine von Gallicien oder das Gespenst in der Totengruft; Astolfo der Guerilla-Hauptmann oder das unterirdische Blutgericht in Barcelona, Schreckensszenen aus dem spanischen Krieg; Astrubal der Löwenkopf oder die Riesenschlacht bei Wiener Neustadt; Azzo von Kuenring oder das Gericht der Totenritter auf dem Riederberg; Drahomira mit dem Schlangenring oder die nächtlichen Wanderer in den Schreckensgefängnissen von Karlstein, eine Schauergeschichte; Dunkan der Höllendrache oder die gespenstige Felsenmutter auf Gutenstein; Eugen von Waldenhorst, der lebendig begrabene, oder Bruderhaß und Weibertreue, romantische Räubergeschichte; Mahomed der Eroberer oder die Totenbrücke in

Konstantinopel. Liebes- und Greuelszenen aus blutbefleckter Zeit; Radomar der Leopard, Bundeshaupt der Flammenritter oder der Totentanz im Wiener Wald; die Schloßruine im Walde oder Graf Rinaldos fürchterliche Gestalt . . .

Man muß zugestehen, daß derartige Ankündigungen auch das sensationslüsternste und denkfaulste Lesegemüt zu befriedigen geeignet sind; aber ein Element, das doch dem Geschmack seiner Leser so sehr entsprochen hätte, das war durch den braven Gleich anerkennenswerter Weise nicht in Anwendung gekommen. Das „Pikante“, das Zötchen schon auf dem Titelblatt, hatte er verschmäht, während es doch für viele seiner Vorgänger der erwünschteste Köder gewesen war. Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts etwa begann man sich mit den schönsten und merkwürdigsten Buhlerinnen der Zeit zu beschäftigen, Bekenntnisse einer Buhlerin herauszugeben, das Archiv der Liebe, des Genusses und der Weiblichkeit zu bereichern, Skizzen aus dem Leben galanter Damen heuchlerisch als Beiträge zur Kenntnis weiblicher Charaktere, Sitten, Empfindungen und Kunstgriffe auszugeben (Vulpius), auch wohl eine „schöne Solotänzerin“ als vielversprechende Heldin eines Romans anzukündigen.

Im allgemeinen war man um jene Zeit zu einer ziemlich gleichmäßigen Schablone des Buchtitels herabgekommen: man setzte den Namen des Helden auf das Titelblatt und versah ihn mit einer möglichst vielsagenden Zutat. Man kann nicht sagen, daß der entscheidende Umschwung von den Romantikern ausging, obgleich der neue Feldruf „Romantisch“ auch von Autoren, die der romantischen Richtung fern standen, nun gern zur Anpreisung ihrer Ware verwertet wurde. Auch die Romantiker mit ihrer „Lucinde“, ihrem „Godwi“, „William Lovell“, „Franz Sternbalds Wanderungen“ usw. bewegten sich im allgemeinen in der ausgetretenen Bahn, höchstens daß hin und wieder, wie in Arnims „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein“ archaisierende, in Brentanos „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“ volkstümliche Versuche gemacht wurden. Eine Aenderung trat erst dann ein, als man die bloße Familiengeschichte glücklich überwunden hatte, als man sich nicht mehr mit dem moralisierenden Lebensgang eines einzelnen Individuums begnügte, als man im Roman Lebensbilder ganzer

Epochen, Stände, Klassen, Kreise nachzuzeichnen unternahm. Dies geschah vor der Revolution von 1848, noch bevor der Roman in der Hand des jungen Deutschlands zum Tendenzwerk wurde und im Gewand des „Romanes des Nebeneinander" erschien. Je weiter die Weltbilder ausgriffen, die man zeichnen wollte, desto weiter wünschte man auch den Titel zu fassen. „Dichter und ihre Gesellen" hatte Eichendorff vorgeführt, in den „Epigonen" wollte Immermann die ganze Zeit abspiegeln. Aehnliches bezweckte Laube im „Jungen Europa", Gutzkow in den „Rittern vom Geist". Und immer mehr setzte sich die Mode durch, den Lebenskreis, dem man sein Werk gewidmet hatte, schon im Titel zu umgrenzen. So wandte sich Heyse weitherzig allen „Kindern der Welt", Spielhagen den „Problematischen Naturen" zu, so berichtete die Hahn-Hahn „Aus der Gesellschaft", und die Lewald wanderte „Von Geschlecht zu Geschlecht". Aber auch wenn man sich engere Grenzen zog, nahm man keinen Anstand, mit ausgestrecktem Finger auf den Stand oder die Klasse hinzuweisen, die man eben im Sinn hatte. „Soll und Haben", „Die verlorene Handschrift", „Auf der Höhe", „Europäisches Sklavenleben", „Hammer und Amboß", „Im Paradiese" sind in halb vergangener Zeit ebenso gut Belege für dieses Streben, wie „Die Betrogenen", „Die Verkommenen", „Die bunte Reihe", „Die Alten und die Jungen", „Die Poggenpuhls" in unseren Tagen. Neben der Bezeichnung der Volksschicht kam man nunmehr noch auf andere Hülfsmittel, um dem Leser das, was er zu erwarten hatte, rasch vor Augen zu führen: ein bekanntes Lokal, ein Name, ein Datum, ein Sinnspruch erschienen nun als Buchtitel von teilweise nur kurzlebiger Wirksamkeit. „Nach Amerika", „Unter dem Aequator", „Sebastopol", „Nena Sahib", „1812", „1813", „Bravo rechts", „O Du mein Oesterreich" (in neuester Zeit) — solche Begriffe und Schlagworte, die einem jeden geläufig waren, machte sich nun auch die erzählende Literatur zu nutze; am geistreichsten hat wohl Willibald Alexis einer ganzen Epoche ihr berüchtigstes Wort „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" als Etikette angeheftet. Es konnte nicht fehlen, daß das Leihbibliotheksfutter, das noch vor 50 Jahren ohne Galgen und Rad, Moderduft und Kettengerassel sich nicht behelfen konnte, nunmehr allerhand nachdenkliche, großsprecherische und scheinbar tiefe Devisen sich aussuchte.

„Um Szepter und Krone“, „Europäische Züge und Gegenzüge“ und ähnliche Titel sollten den Anschein politischer Bedeutung, überraschender Aufschlüsse über die feinsten Fäden der Zeitgeschichte erwecken. Mußte man aber schon auf politischen Schein verzichten, so suchte man zum wenigsten einen gnomischen, mehr oder weniger tief anmutenden Satz zum Titel. Gut die Hälfte aller Leihbibliotheksregale müssen mit sentenziös betitelten Büchern, wie „Auf dunklem Pfad“, „Aus eigener Kraft“, „Um ein Weib“, „Ins Leben verirrt“, „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ und vieles dergleichen mehr, angefüllt sein. Nur so ganz naive und kritiklose Buchmacher wie Luise Mühlbach fanden es auch jetzt noch für gut, ihren historischen Puppen ganz persönliche Prägung zu geben und dem Leser vorzutäuschen, er befinde sich am Hofe Kaiser Josefs, Kaiser Leopolds, König Friedrichs und wer weiß, wo sonst noch. Der Eigenname als Buchtitel, von dem wir ja wissen, daß er nie ganz außer Gebrauch kam, fand als weiblicher Vorname bei einem Kreise weiblicher Schriftsteller neue Beliebtheit: nach dem unseligen Vorbild von Claurens „Mimili“ feierten nun die Geierwallis, Goldelses und deren Schwestern fröhliche Urständ.

In unseren Tagen sind die Titel durchweg einfacher und natürlicher als früher, doch gibt es auch noch genug sensationelle neben einigen wenigen humoristischen.

Es darf uns nicht wundern, wenn bei der ausgesprochenen Wichtigtuerei, in die der Buchtitel noch vor wenigen Jahrzehnten verfallen war, ein und der andere Autor, und gerade nicht der schlechteste, mit dem Leser ein wenig Verstecken spielte. Zu diesen zählt kein geringerer als Wilhelm Raabe, der es jenen ungemein schwer macht, die über Bücher zu sprechen lieben, von denen sie nur den Titel kennen. Was kann man aber über ein Buch sagen, das „Unseres Herrgotts Kanzlei“ oder „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“ oder „Deutscher Mondschein“, „Horacker“, „Wunnigel“ oder „Das Horn von Wanza“ heißt? Nirgends die gemeine Deutlichkeit eines Aushängeschildes; Raabe verlangt, gelesen zu werden. (Wer sich liebt, liest ihn nicht nur einmal.) Gibt es also auch heute noch Autoren, die durch einen etwas weither geholten oder manierierten Titel den Leser „irreführen“, die ihm wohl auch eine mehr oder weniger tiefe Frage vorlegen („Was will das werden?“ „Woher tönt dieser Mißklang durch

die Welt?"), so sind wir von der Qual des Waschzetteltitels glücklich erlöst, und auch die Gedankenarmut, die sich an den Namen des Helden klammert, macht sich weniger geltend. Unsere westlichen und nördlichen Vorbilder haben uns knappe, präzise Titel gelehrt, die den Inhalt weder ausplaudern, noch verbergen und hin und wieder eine verständliche Allegorie zulassen. „Krieg und Frieden", „Rom", „Paris", „Die Erde", „Das Geld", „Hunger", „Auferstehung" sind Titel, die für uns in ihrer Präzision maßgebend wurden. Einer der größten Meister der Namengebung, Konrad Ferdinand Meyer, reihte sich diesen fremden würdig an. Die Ueberschriften seiner Novellen zeichnen sich durch fast wundersame Klarheit, Einfachheit und Treffsicherheit aus. Es ist, als wäre der Titel mit diesen Novellen organisch verbunden; nicht umschlottert er sie, nach einem Wort Goethes über den Namen, gleich einem Mantel, er schmiegt sich wie ein Gewand aufs feinste an ihre Formen. An solchen Mustern haben sich die Jungen gebildet: ohne Ruhmredigkeit kann man Titel, wie „Frau Sorge", „Das Schädliche", „Das tägliche Brot", „Aus guter Familie", „Werther der Jude", „Der Grabenhäger" und viele andere, zu den gelungensten rechnen, die sich von platter Inhaltsangabe ebenso entfernt halten, wie von manierierter Undeutlichkeit oder reklamehafter Weitschweifigkeit.

Lessing sagt im 21. Stück seiner Hamburger Dramaturgie: „Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist es. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtssagende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verrieten.... Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht und bloß des schönen Titels wegen."

Wir wollen durchaus nicht die Forderung aufstellen, daß der Titel nichtssagend sein soll. Man hüte sich auch vor diesem Extrem. Der Titel soll nicht alles sagen, aber „etwas muß er doch sagen, gleichsam in die Richtung des Weges deuten, welchen der Verfasser den Leser zu führen gedenkt."*)

---

*) Spielhagen, Beiträge. S. 103.

Was schließlich den Namen des Verfassers betrifft, so ist die Frage, ob anonym oder pseudonym, in den meisten Fällen gegenstandslos. Die Gründe, die früher zumeist für die pseudonyme oder anonyme Veröffentlichung maßgebend waren — die Stellung des Autors und die Gewagtheit des Inhalts — kommen jetzt in der Regel nicht mehr in betracht, zumal nichts so unbedeutend und nichts so gewagt ist, was nicht seinen Verleger und seine Leser fände. Pseudonyme werden zumeist nur mehr von denjenigen Schriftstellern beibehalten, die unter ihrem angenommenen Namen früher bekannt geworden sind. Man hat übrigens gerade in unserer Zeit die Erfahrung gemacht, daß anonyme Verfasser von Aufsehen erregenden Werken zumeist schon nach wenigen Wochen allgemein bekannt und in den illustrierten Blättern abkonterfeit werden. Es hat also in den meisten Fällen keinen Zweck, sich hinter der Anonymität oder einem Pseudonym zu verbergen. Zu tadeln aber ist es, wenn Schriftstellerinnen sich männliche Pseudonyme aneignen. Den Doktor und sonstige Titel (Hofrat und dergl.) kann ein Schriftsteller auf dem Titel seines Romans ruhig weglassen, denn die besten Romane rühren von Männern ohne solche Titel her.



Vierter Abschnitt.

Aus der Werkstatt des Dichters.

I. Wie die Schriftsteller arbeiten.

Schon seit alter Zeit herrscht vielfach die Ansicht, die Dichter könnten nur in der Begeisterung arbeiten. Plato verglich sie sogar mit korybantischen Tänzern, und auch heutzutage noch werden sie vielfach als absonderliche Menschen betrachtet. Zu einem dichterischen Werk ist aber nicht bloß Eingebung, Begeisterung, Talent erforderlich, sondern auch Fleiß und Arbeit. Kant bemerkt sehr richtig, daß ein Werk der schönen Literatur „nicht gleichsam eine Sache der Eingebung oder eines freien Schwunges der Gemütskraft, sondern einer langsamen und gar peinlichen Arbeit" ist. Auch Lichtenberg sagt in ähnlichem Sinne: „Man muß niemand für zu groß halten und mit Ueberzeugung glauben, daß alle Werke für die Ewigkeit die Frucht des Fleißes und einer angestrengten Tätigkeit gewesen sind."

Wir haben schon (S. 36) bemerkt, daß in den meisten Fällen nicht der Dichter zur Idee, sondern die Idee zum Dichter kommt. Wie aber die einzelnen Schriftsteller bei der Bearbeitung zu Wege gehen, ist natürlich sehr verschieden. Der amerikanische Dichter Edgar Poë hat einmal darauf hingewiesen, wie interessant es wäre, wenn ein Schriftsteller „Schritt für Schritt den Geistesprozeß schildern würde, durch den irgend eines seiner Werke den höchsten Grad von Vollendung erreichte". Er meint allerdings, einen solchen Aufsatz werde die Welt nie zu Gesicht bekommen. „Die meisten Autoren suchen uns einzureden, daß sie ihre Werke in einer Art edlen Wahnsinnes, einer intuitiven

Verzückung hervorbringen, und sie würden ohne Zweifel davor schaudern, das Publikum einen Blick hinter die Kulissen werfen zu lassen, einen Blick auf den unfertigen Zustand der mühevoll ausgearbeiteten, hin und her schweifenden Gedanken, auf die Art und Weise, wie die wahre Absicht ihnen erst im letzten Augenblicke deutlich ward, auf die zahllosen Gedankenblitze, die nicht zu einem klaren Erfassen gelangten, auf die Einfälle, die sie als unbrauchbar ausscheiden mußten, auf die Art des Feilens, in einem Worte: auf die Trieb- und Schwungräder, die Maschinerie des Szenenwechsels, die Hahnenfedern, die rote Schminke und die schwarzen Pflästerchen, die in 99 unter 100 Fällen die Requisiten des literarischen Schauspielers sind."

Ueber die hervorragenden Dichter und Schriftsteller der verschiedenen Nationen sind uns aber Mitteilungen bekannt, aus denen wir einen Schluß auf die Art und Weise ihrer Arbeit ziehen können, ganz abgesehen davon, daß wir die Entstehungsgeschichte einzelner Meisterwerke ziemlich genau kennen.*) Wir wissen auch von einzelnen Schriftstellern, wie sehr sie von Aeußerlichkeiten abhängig waren. Manchen Dichtern ist es z. B. nicht gleichgültig, auf welches Papier und mit welcher Feder sie schreiben, während andere sich hierum gar nicht kümmern und sogar im Wirtshause dichten und auf Fidibusse schreiben.

Es bereitet ein eigenartiges Vergnügen, die Schriftproben der berühmten deutschen Dichter zu betrachten, wie sie in einzelnen Literaturgeschichten in mehr oder weniger reicher Auswahl vertreten sind. Aus vielen derselben kann man, auch ohne Graphologe zu sein, auf den ersten Blick den Charakter des Dichters erkennen. Sie sprechen oft mehr zu uns, als die Bilder der Dichter; man ersieht aus ihren Schriftzügen, ob sie in raschem Tempo ihre Gedanken niedergeschrieben, oder in mühevoller Arbeit den Text gefeilt haben.

Von Goethe wissen wir, daß er ungemein rasch arbeitete. Er selbst berichtet in „Dichtung und Wahrheit" aus der Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes (nach seiner Rückkehr aus Wetz-

---

*) Die nachfolgenden Mitteilungen, die sich übrigens nicht auf Romandichter beschränken, sind natürlich von sehr ungleicher Bedeutung. Es sind vorläufig nur aneinandergereihte Notizen. Eine eingehendere Bearbeitung dieses Themas würde den Rahmen dieses Werkes überschreiten.

lar), daß er häufig, aus dem Schlafe erwachend, ein ganzes Gedicht bereit hatte, das er jedoch sofort niederschreiben mußte, weil er es sonst später nicht mehr zusammenbrachte. „Clavigo" schrieb er im Sommer 1774 in 7 Tagen nieder. Seine meisten Werke diktierte er und änderte dabei selten etwas in der ersten Niederschrift. „Götz von Berlichingen", „Werthers Leiden", „Hermann und Dorothea" sind in 4 bis 6 Wochen entstanden. Ueber das letztere Werk schrieb Schiller an Heinrich Meyer: „Ich hab' es entstehen sehen und mich fast ebenso sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir andern mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis' an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte reif und schwer zufallen zu lassen." Es kamen freilich auch Zeiten, in welchen seine Gemütsverfassung ihm jede dichterische Tätigkeit unmöglich machte; aber sobald er das Gleichmaß der Seele wiedergewonnen hatte, stellte sich auch die Fähigkeit des unmittelbaren, augenblicklichen dichterischen Schaffens wieder ein.*)

Neuerdings wurde eine Anekdote in der Presse verbreitet, die den Denkwürdigkeiten einer (ungenannten) Prinzessin aus einem kleinen deutschen Fürstenhause entnommen sein soll. Danach soll Goethe einmal auf einem literarischen Abend der Herzogin Amalie, als eine Hofdame einen langweiligen Roman vorlas, das Buch genommen und eine halbe Stunde lang weitergelesen haben, bis Herr von Knebel, der hinter ihm stand, sich vor Lachen nicht mehr halten konnte und sagte: „Ich bitte die gnädigen Herrschaften tausendmal um Verzeihung wegen der Unterbrechung; aber ich muß Ihnen sagen: von dem, was der Teufelskerl, der Goethe, uns da seit einer halben Stunde vorliest, steht kein Wort in dem Buche; er hat alles selber erfunden und erdichtet." Ob diese Anekdote auf Wahrheit beruht, bleibe dahingestellt.

Klopstock arbeitete über zwei Jahrzehnte an seiner „Messiade", und auch Lessing arbeitete langsam; er wollte nur „alle 7 Tage 7 Zeilen" an seiner „Emilia Galotti" gedichtet

*) „Goethe an der Arbeit" (inbezug auf die von ihm benutzten Modelle) zeigt uns z. B. Eugen Wolff (Von Shakespeare zu Zola. Berlin, H. Costenoble, 1902. S. 119—149) im Anschluß an „Werther" und die „Wahlverwandtschaften".

haben. Wieland aber sagte von sich: „Sollte das eine oder andere meiner Werke in Absicht der Sprache und des Stils Klassizität haben, nun, so mag es mir als ein kleines Verdienst angerechnet werden, daß ich nie müde wurde, meine geworfenen Bären zu lecken und sie dem guten Geschmack so annehmlich zu machen, als es mir irgend möglich war.“ Auch Bürger bekennt, daß er seine Gedichte fortwährend mit großer Mühe verbessert hat.

Jean Paul schrieb viel und sehr schnell. Er sammelte ganze Kisten voll Exzerpte, um seine Sprache möglichst blumenreich zu gestalten. Dagegen schrieb Johannes v. Müller nicht leicht, und da er immer so kurz wie möglich sein wollte, schrieb er seine Arbeit oft zwei- bis dreimal um, ehe er sie der Oeffentlichkeit übergab.

Börne fiel das Arbeiten so schwer, daß er manchmal einen ganzen Tag über einem einzigen Satze saß. Heines Verse und Prosa erscheinen uns bei der Lektüre so leicht aus dem Aermel geschüttelt, aber es ist doch bekannt, daß er das Verfaßte noch einer sorgfältigen Feile zu unterziehen pflegte.

Chr. Fr. Grabbe saß in Düsseldorf jeden Tag in der Kneipe. Vor sich hatte er stets einen Becher, in welchem Fidibusse steckten. Hin und wieder ergriff er einen davon und machte Notizen darauf, die er mit nach Hause nahm, um dadurch seinem schon geschwächten Gedächtnis aufzuhelfen. Zu Hause traf man ihn nur im Bett liegend, auf den Knieen sein Manuskript.

Von den Romandichtern unserer Zeit besitzen wir mancherlei biographische Aufzeichnungen, aus denen auch interessante Einzelheiten über die Art ihres Schaffens zu ersehen sind*), während wir bei anderen lediglich auf gelegentliche Mitteilungen von Biographen und Kritikern angewiesen sind.

Was Otto Ludwig als Grundlage für einen deutschen Volksroman verlangte: genaue Kenntnis einer deutschen Landschaft nach allen Seiten, nach Tracht und Bauart, nach Sitte und Unsitte, das hatte er selbst bereits vorher in seiner thüringischen Erzählung „Die Heiterethei“ (1855) bewährt. In seinem Heimatsorte meinte man, als das Werk erschien, auf die Originale zu seinen Figuren mit Fingern zeigen zu können, obgleich

*) Vgl. z. B. Richter und Dichter. Ein Lebensausweis von Ernst Wichert. Berlin, Schuster & Löffler, 1899.

diejenigen, an denen er seine Studien einst in jüngeren Jahren gemacht hatte, wohl schon längst aus der Welt waren. Er hatte eben Typen geschaffen, die immer wieder vorkommen.*)

Konrad Ferdinand Meyer war nicht ein „Mann des fertigen Entwurfes". Er modelte seine Arbeiten immer und immer wieder um, bis er sich selbst genügte. Es gibt wohl nur wenige Dichter, die so viele Metamorphosen ihrer Schöpfungen vornahmen, wie er, und da diese Umformungen und Wandlungen, zwischen denen oft große Zeiträume lagen, gleich Stufen sich emporheben, sind die hierüber erhaltenen Belege von besonderem Wert für die Technik der poetischen Arbeit.**)

Anders vollzieht sich bei Heinrich Hansjacob der Prozeß des dichterischen Schaffens. Langes Grübeln ist ihm fremd, die Gedanken strömen ihm unablässig zu. Selten, daß er ein Manuskript verbessert. Die erste Niederschrift gelangt zum Druck. Die Gestalten, die er schildert, sind nicht erfunden, sondern alle naturwahr, von Fleisch und Blut. Selbst eines Bauern Sohn, kennt er die Bauern genau. Im Vergleich zu Anzengruber, meint Hansjacob, komme er sich wie ein Schneidergeselle vor, aber die naturgetreue Zeichnung der Bauern habe er vor jenem voraus. Er nennt seine Leute offen beim Namen, hebt ihre guten und schlechten Seiten hervor. Die er so porträtiert hat, kommen zu ihm und danken. Ein alter Schwarzwälder hat sein Leben und seine Gedanken für Hochwürden niedergeschrieben, und mancherlei von diesen Aufzeichnungen konnte Hansjacob benutzen. Geistlicher Beruf und Schriftstellerei fließen bei Hansjacob ineinander. Wie ein anderer in seiner freien Zeit Billard spielt, schreibt er alles vom Herzen herunter, sich selbst zum Vergnügen. Seine Augen sind nicht die besten, darum muß er seine Lektüre gewaltig beschränken. Von neuerer Literatur liest er so gut wie nichts.***)

Hanns von Zobeltitz sucht stets eine Anlehnung an irgend einen Vorgang aus dem wirklichen Leben der Gegenwart oder an ein Menschenschicksal, das ihn interessierte. Er bekennt

---

*) August Sauer, Otto Ludwig. Prag 1893. S. 16 f.

**) Vgl. Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben und seine Werke. Stuttgart, Cotta, 1900.

***) Alfred Bock im Literarischen Echo. III. Jahrgang (1901), Heft 14, Sp. 970 f.

selbst: „Ich kann — gleichviel ob ich einen heiteren Stoff behandle oder tiefer zu schürfen versuche — nur wiedergeben, was ich sah, was ich genau kenne. Für die allermeisten Gestalten, die ich in den seither entstandenen Romanen und Novellen geschaffen habe, könnte ich die Vorbilder in der Wirklichkeit nachweisen; nicht freilich in dem Sinne, daß ich bestimmte Menschen direkt abkonterfeit hätte — bewahre! Das würde mir schon mein Taktgefühl verbieten. Aber ich muß doch stets ein Vorbild haben, dem ich bestimmte Züge entlehne, die ich dann mit denen anderer Gestalten, die mir im Leben begegneten, mische, bis eine neue Figur entsteht, die keine Photographie, aber hoffentlich dennoch lebenswahr ist."*)

Am interessantesten hat wohl Gustav Frenssen, der Verfasser des vielgelesenen „Jörn Uhl" geschildert, wie ein Roman entsteht. Er tat dies in einem Vortrag, den er 1898 nach Erscheinen der „Drei Getreuen" in Hamburg gehalten hat. Wir geben diese Ausführungen**) mit seiner freundlichen Genehmigung hier vollständig wieder:

Wie ein Roman entsteht.

Mein erster Roman ist aus Jugenderinnerungen entstanden; die Landschaften, Personen, Ereignisse in diesem Roman sind alle in meiner Jugend an mir vorübergegangen. Es ist in dem Roman kaum etwas, das nicht auf realem Grunde gemacht ist, dem nicht ein Erlebnis oder eine berichtete Begebenheit zugrunde liegt. Wenn dennoch der Roman nicht so sehr, wie man verlangen kann, den Eindruck der Wahrheit macht, so liegt das daran, daß eine allzu lebhafte Phantasie die Dinge der Wirklichkeit in ihre starken Arme genommen, sodaß sie nun hie und da ein wenig in der Luft stehen. Ich habe in dem Roman wohl erzählt, was ich gesehen habe, auch habe ich nirgends mit Absicht anders erzählt, als ich es gesehen habe; aber ich habe wohl zu-

*) Wie ich Schriftsteller wurde. Sonntagszeitung für Deutschlands Frauen. 1904. Heft 18, S. 322.

**) Nach dem Abdruck in der Einleitung zu dem Weihnachts-Almanach der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin. 1903. S. 1—8.

weilen den Fehler gemacht, den junge Bauern zuweilen machen, daß sie mit allzu jungen Pferden pflügen.

Ich habe dasselbe Schicksal gehabt, das viele Autoren zuerst haben, daß sie, aus Mangel an Selbstvertrauen, nicht sicher und selbständig genug schreiben. Als ich aber an diesem ersten Roman entdeckte, daß das übrige vorhanden war, nämlich die Phantasie (fast zuviel) und die Sprachgewandheit und die Technik, (welche aber nicht erlernt war): da, während ich so an diesem ersten Roman noch arbeitete, mitten in der Arbeit, kam der Gedanke, wie ein ganz neuer Einfall: Warum in aller Welt holst du dir den Stoff aus Jugenderzählungen, aus den Phantasien deiner Jugend: warum holst du ihn dir nicht lieber aus den Erfahrungen deines Lebens? Du hattest in deinem Leben schon manche Sorge, Angst, Liebe, Freude und Sehnsucht: Was du da selbst gesehen hast, das mußt du erzählen. Das wird ein heißes, lustiges Erzählen werden. Nun wußte ich, was ich wollte.

Ich wollte nun das Leben eines Mannes schildern, der als ein Kind in vollständiger Freiheit aufwuchs, wie ich sie in der ersten Hälfte meiner Jugend genossen, danach heiß entbehrt hatte; ich wollte ihn dann auf die Universität senden und wollte ihn dort Jugend und Weisheit auf seine Weise genießen lassen, wie ich es auch gemacht, doch nicht in seiner Sorglosigkeit, die meiner Natur nicht eigen ist. Ich wollte ihn auf der Hochschule in die große Gefahr kommen lassen, in der ich auch gewesen, Beruf und Heimat, das echt Deutsche, das Ackerbauende im Menschen, zu verlieren und ein Undeutscher, ein homo vagans zu werden, der am Ende seines Lebens gestehen muß: ich habe getan und gelassen, was mir im Augenblick so gefiel, darum hat mein Leben, wie ich jetzt erkenne, keinen Ertrag; es geht mit Null auf. Ich wollte dann das Bessere in ihm wach werden lassen, das Strebsame, das Heimatliche, das Gefühl persönlicher Verantwortung, das ein Norddeutscher nicht los wird, selbst wenn er sich dem Teufel verschreibt. Ich wollte ihm dann in der Heimat eine Stelle geben, wie ich sie gern hätte, nämlich als ein freier Mann auf freiem, wenn auch beschränktem Erbe, in seinem kleinen Kreise Gutes zu wirken, nach freier Herzenslust, seinem Trieb und seinen Gaben lebend, die er in sich entdeckt hat. Er sollte mit Walter von der Vogelweide singen und froh sein: Ich han min Lehen, al die Werlt, ich han min Lehen. Dennoch

sollte er nicht ganz glücklich sein, und sein Leben sollte nicht ohne Not vergehen, wie kein Leben ohne Last und Leid ist, und drechselt einer 90 Jahre an seinem Glück; sondern er sollte — milde ausgedrückt — seine Fehler, seine Mühe, doch auch seine Hoffnung bis an sein Ende behalten, wie es mir auch geht und gehen wird. So entstand die Figur von Heim Heiderieter.

An diese Idee trat ich nun heran mit den Hülfsmitteln, welche mir gegeben sind, nämlich mit der Bildung, die ich mir erworben hatte, mit der Phantasie, die mir eigen, mit der Lebenserfahrung, die ich als Mensch und Dorfpastor gemacht, mit dem Weltbild, das ich mir gemacht habe. Die Idee ist das Eisen. Heiße und fröhliche Lust, aus dem Eisen ein fein Gerät zu machen, ist das lustig aufflackernde Feuer. Die Dinge, die ich vorher genannt habe, Bildung, Erfahrung, Geist, Weltanschauung, diese sind die Hämmer, mit denen man auf das Eisen schlägt. Und die Heimat ist die Werkstatt.

Die Heimat! Es ist ganz natürlich, daß man die Erscheinungen und Gesichte auf der heimatlichen Erde hat. Da, wo man täglich geht und steht, in den Häusern, auf den Stegen und in der Landschaft, da sieht man sie. Ich kann mir nicht denken, daß ich je einen Roman schreiben könnte, der in Süddeutschland spielte oder in Berlin. Also die Heimat ist der Schauplatz. Man darf das Wesen der Heimat nicht ändern. Das wäre ja auch ein wunderliches Unterfangen. Aber man darf von der Heimat sich das Gebiet auswählen, das einem das liebste ist, und man darf die Dörfer und natürlichen Linien des Heimatlandes, wenn es die Handlung verlangt, zusammen- oder auseinanderziehen.

Von meinem Heimatdorf aus, das in flacher Marsch liegt, machten wir als Kinder Ausflüge, entweder nach der Geest hinauf, welche eine bedeutende ebene Heidefläche, ein kleines Dorf hinter alten Dünen und einen bescheidenen Wald den neugierigen Augen der Marschkinder bot, oder noch auf dem Strande der Dithmarscher Bucht, wo die unendliche Weite des Meeres das Herz des Kindes mit Staunen und Bangen erfüllte. Das ist der Schauplatz der Jugend, und das ist der Schauplatz des Romans geworden. Dazu kam, daß ich vor einigen Jahren Gelegenheit hatte, mehrere Male mit Pferden über das weite Watt nach der Insel Trieschen zu kommen, welche, der Dithmarscher Bucht weit vorgelagert, in der Richtung nach Helgoland zu, am

Rande des Watts, entstanden ist. Diese Insel machte, wegen ihrer großen, wüsten Natur, einen tiefen Eindruck auf mich. Das ist das Eiland, das ich im Roman dargestellt habe, wie ich es mit meinen Augen gesehen habe. Also, zusammengefaßt: die altbekannte, vertraute Heimat wurde zum Schauplatze des Romans gemacht.

Eigentümlich ist es — es hat fast etwas Lächerliches, es andern Leuten zu erzählen, wie das Werk anhebt zu entstehen, Ich habe einmal von einer Dame, die dabei gewesen ist, gehört, daß Theodor Storm und Paul Heyse eines Abends in Hademarschen von Ideen gesprochen hatten, ob diese geeignet wäre, und warum jene nicht brauchbar wäre, und Hermann Heiberg hat mir einmal erzählt, daß Theodor Storm ihm gegenüber über den Mangel an Ideen zuweilen lebhaft geklagt hätte. Diese beiden Novellendichter gingen also von Ideen aus. Eine Idee ergriff sie.

Wenn ich nun von mir reden darf, ich erlebe es anders. Ich gehe eines Tages über die Heide — einerlei, ob wirklich oder in Gedanken — ein trüber Tag, Regen und Westwind, in der Ferne Gehöfte und Nebel. Oder ich gehe — meistens wieder im Regen und bei bewölktem Himmel, wie wir ihn ja so häufig haben — den Deich entlang, der unsere Gemeinde gegen die See schützt; dann kommt es: es erscheinen wie in der Ferne, in dieser Landschaft, die Gestalten von Männern und Frauen, erst einzeln, dann mehrere, undeutlich, in Nebel zurücktretend und wieder hervorkommend. Sie haben Gesichter ohne Bewegung und Ausdruck. Der Gang ist schwer, als hätten sie alte rostige Eisenschienen an den Beinen. Sie sehen aus, wie Adam ausgesehen haben mag, als der liebe Gott ihn im Rohguß fertig hatte und eine Pause machte. Und dennoch kann man von diesen Erscheinungen, die da so gleichgültig und faul im Nebel gehen, die Augen und Gedanken nicht abwenden. Sie haben etwas an sich, als sagten sie: „Sieh uns näher an, du wirst sehen, wie interessant wir sind. In uns ist eine ganze Welt. Mach du uns fertig!" Je länger man dann hinsieht: immer wieder, durch ein halbes Jahr oder ein ganzes, immer deutlicher werden sie, man erkennt die Augen, dann ihren wechselnden Ausdruck. Die Bewegungen werden leichter, die Gestalten kommen näher, sie gehen neben einem auf allen Wegen. Sie erzählen immer deut-

licher und klarer von all dem, was sie erlebt, gedacht, erfahren haben. Die Gestalten werden immer mehr Persönlichkeiten. Man verkehrt die ganzen Tage mit ihnen, und sie stehen, bis der Schlaf kommt, neben dem Bett. Ja, es ist nicht unmöglich, daß sie auch noch im Schlaf zu uns reden.

Am allermeisten bin ich gefragt worden, ob vorher so etwas wie ein Plan oder ein Gerippe des ganzen Romans fertiggestellt wird. Es ist nach dem eben Gesagten klar, daß man zuerst Erscheinungen, Gesichte gehabt haben muß. Darnach, wenn sich bestimmte Persönlichkeiten, so deutlich wie leibhaftig, und mit einem so interessanten Wesen und Leben, daß es erzählenswert ist, vorgestellt haben: dann mögen wir immer daran denken, einen Plan zu entwerfen. Man braucht ihn aber kaum niederzuschreiben. Man hat auch nicht recht Zeit und Ruhe dazu. Man hat den brennenden Eifer, andern zu erzählen, was man gesehen hat.

Wenn ich Geld und Zeit genug hätte, eine Reise zu machen, dann würde ich alles andere beiseite liegen lassen und würde nach Jowa reisen und die Dithmarscher besuchen, die dort in großer Menge wohnen, und wenn ich mich überzeugt hätte, wie es Hans Muhl und Peter Bargenquast und Christian Reese geht: wie sie hausen: dann würde ich wieder alles beiseite liegen lassen, und, in Dithmarschen wieder angekommen, würde ich die Eltern und die Schwestern und die Befreundeten der Ausgewanderten zusammenrufen und würde mit leuchtenden Augen sagen und mit ein wenig Wichtigkeit: Hört zu, was ich dort gesehen habe, hört zu! Und ohne lange einen Plan zu machen, würde ich erzählen, was ich mit meinen Augen gesehen habe, nur darauf sehend, daß ich es wahr und so recht anschaulich und mit Behagen erzählte. So geht es mir und ich denke auch andern: Wir erzählen, was wir gesehen haben. Und wir erzählen es gern: Hört zu, hört zu!

Im übrigen würde es auch wenig nützen, einen ausführlichen Plan zu machen. Das Leben der Leute vergeht eben genau so, wie ihr Charakter, ihre Verhältnisse und vor allem ihr Zusammentreffen und Zusammengehen mit anderen Leuten es gestattet. Man sitzt dabei und muß es gehen lassen. Man ist nur Beisitzer, nicht Richter. Richter ist Gott, und das Gericht liegt nur halb auf dieser Seite, zur andern in jenem Land, das wir

nicht kennen, dahin wir auf der Reise sind. Würde man einen ausführlichen Plan machen, man würde ihn bald verlassen müssen, das Schicksal würde ihn beiseite setzen und seinen eigenen wunderlichen Weg gehen.

Man fängt also an zu erzählen, was man gesehen hat. Man schreibt das nieder; natürlich ganz mechanisch, roh, große Buchstaben, ausgestrichen, wieder hineingeschrieben. So eine Manuskriptseite sieht sehr bunt aus, doch glaube ich, nicht häßlich. Man sieht ihr an, daß der Schreiber mit seinem Geist irgendwo anders war, nur nicht beim Schönschreiben: Es liegt aber doch etwas von der Freude des Erzählers auf dem Papier und von der Wärme der Seele dessen, der die Buchstaben malte.

Man kann nicht alles gebrauchen, was die Erscheinungen erzählen. Es ist viel mehr da als man braucht. Man muß dann zu den Erscheinungen am Schreibtisch sagen: „Das nicht! Anderes!" Oder sie erzählen zu rasch: dann muß man sagen: „Warte, ich kann nicht mitkommen." Oder: „Vergiß dein Wort nicht: ich muß mir eine andere Feder nehmen." Man ist bei dieser Unterhaltung, so sich zwischen dem Protokollführer und dem Delinquenten des Menschenschicksals vollzieht, nicht durchaus höflich. Man sagt einander die Wahrheit. Die Unterhaltung bleibt freilich in leidlich guten Formen; doch werden die Frauen des Hauses zuweilen durch laute Ausrufe erschreckt, die bis in ihr Revier dringen. Diese Ausrufe sind meist plattdeutsch, denn sowohl der Autor, wie seine Gesellschaft sprechen fast immer plattdeutsch. Das Hochdeutsche ist ihnen beiden eine fremde angelernte Sprache.

Aber das sind erst die Anfänge. Ich hause in meinem Pastorat in einem großen Zimmer, Boden nicht allzu hoch, schwere Balken scheinen von oben her schwer aufzuliegen, als pressen sie die Luft zusammen und machen sie schwerer. Niedrige Türen mit altem Schnörkelwerk, in der Mitte ein großer Tisch, rund umher Altväter Hausrat. In dem Zimmer wird es immer lebendiger. Ich klage Heim Heiderieter an, daß er Leute in die Stube brachte, die ich nicht gebeten hatte, darunter solche, die mir nicht sympathisch waren. Aber es ist seine Weise, ich konnte es nicht hindern. Ich erinnere mich noch, wie dieser Mann, der Heiderieter, den Hinnerk Elsen in die Stube brachte, einen Menschen, der seiner und meiner Natur zuwider ist, einen

Menschen, vertrocknet und hart wie Sohlenleder, über den wir oft genug bitterböse gewesen sind. Aber er war nun einmal nicht wählerisch in seinem Umgang — im Gegenteil; er hatte eine besondere Neigung, gerade immer wieder mit den Leuten anzubinden, an denen er sich gründlich ärgern konnte. Also: wenn er diese Neigung hatte, konnte ich es nicht ändern, wenn er solche Menschen an den Schreibtisch schleppte und sehr interessant und eifrig und mit strahlenden Augen dabei saß, wenn sie mir ihre Gedanken erzählten, so gut sie konnten. Sie benahmen sich, jeder nach seiner Weise. Wie sollten sie anders? Jeder bleibt in der Haut, in die er genäht ist. Hinnerk Elsen bleibt dickköpfig, kurz angebunden, stolz. Antje Witt, die Halbirre, wird durch das kleinste Ereignis aufgeregt: Dann überschlagen sich ihre Worte, ihre Arme jagen zwischen den Worten umher, wie in einer Hammelherde, und können sie nicht halten, ihre Augen haben einen unstäten Glanz. Dann ist es schlimm, wenn einer aus der Gemeinde in die Stube tritt und zuerst vom Wetter redet — das tun wir da nämlich alle — (ich habe es heute abend nicht getan, weil es hier nicht Sitte ist, wie ich höre) und dann den Geburtsschein seiner Großmutter haben will und weder weiß, wann sie geboren ist, noch wie sie heißt, und ich weiß es auch nicht.

Am schlimmsten geht es her, wenn es zu großen erschütternden Ereignissen kommt. Dann treten alle andern zurück und sehen mit großen Augen auf den, der in der schwersten Stunde, im sauersten Kampf seines Lebens steht. Das waren böse, quälige Stunden, als Franz Strandiger mit seinem Onkel gegen die Brandung von Flackelholm in den Tod fuhren, und als Maria Land am Wehl kniete. Ich erinnere mich, daß ich in der Stunde immer an dem Tisch vorbei hin und her ging, weil sie da an der Schwelle der Tür lag und mit der Welt, die zu hart für sie war, den letzten Kampf kämpfte, in dem sie unterlag. Man möchte dann gern helfen; aber man ist machtlos, ganz und gar. Man ist ein armseliger Zuschauer. Man darf nicht einmal ein einzig Wörtlein dazwischen reden. Denn man ist stumm. Ein stummer Protokollführer ist man. Und man führt das Protokoll um so besser, je kälter und ruhiger Blut man sich in solcher Stunde zu bewahren weiß. Einer, der eine Feuersbrunst mit kaltem Herzen ansieht, sieht mehr, als der, dessen

Haus und Pferde in Rauch und Feuer stehen. Ich muß gestehen, daß es mir nicht gelingen wird, kaltes Herz zu bewahren. Es wird ja von den Freunden nicht geglaubt, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, was der Freund von Maria Land behauptet, daß er wegen ihres jammervollen Endes an den Schläfen allzu früh das erste graue Haar bekommen hat.

Wenn dann so in vielen stillen, fleißigen, heißen Stunden die erste Niederschrift gemacht, mit fliegender Feder: während dann und wann neue Gedanken für die zweite Niederschrift nebenbei notiert werden, dann geht es an diese zweite Niederschrift, welche etwa um ein Drittel umfangreicher wird. Da werden die Szenen ausgemalt, Uebergänge angebracht, vielleicht noch ganz neue Kapitel eingefügt. Das ganze wird ruhiger, deutlicher, epischer. Endlich wird eine dritte Niederschrift gemacht, welche keine Reinschrift ist; denn noch immer wird geändert, namentlich vieles ausgestrichen. Aber es genügt, daß der Verleger zufrieden ist und, nachdem er das Paket zugeschickt bekam, nach wenigen Tagen schreibt: Zum Verlag nicht abgeneigt; bitte Bedingungen stellen.

Dann ... ja dann heißt es: Wenn das Werk vollendet ist, tut der Autor einen Freudensprung. Er nimmt sich vor: sobald nicht wieder einen Roman zu schreiben. Er will eine Reise machen und seine Frau beschenken. Wenn das Honorar und die Freiexemplare angekommen sind, freut er sich über den guten Verleger, den er gefunden hat, und hält eine Lobrede auf ihn. Danach geht er seinen Berufsarbeiten nach, in der festen Ueberzeugung, daß das Romanschreiben hinter ihm liegt: ein überwundener Lebensabschnitt, wie Radfahren, Pfeiferauchen, Tanzen und dergleichen. Er ist nun ein normaler Mensch und wird es auch bleiben, ein Pastor wie die andern. Er fängt an, Holz zu hacken, und die Ehefrau wundert sich, daß er Interesse am Garten zeigt und von großen Arbeiten spricht, die er da ausführen will. Da ... während er eines Tages bei Westwind und Wolkenhimmel den Deich entlang geht ... was ist das da im Nebel? ... wieder so ein hölzerner Patron, so ein richtiger Nußknacker, und behauptet, ein interessanter Kerl zu sein, und allmählich ..., widerwillig erst fängt man an, es zu glauben ... Und dann übersieht man noch rasch, wieviel Taufen in Aussicht sind — das kann ich nämlich von meiner Wurt aus übersehen —

und was der Vater Propst in der Kreisstadt für Berichte erwartet, und dann: „Komm her, du Holzmann und Eisenträger erzähle mir von deiner Liebe und deinem Zorn."

* * *

Wenden wir uns nunmehr den französischen Schriftstellern zu. Auch hier müssen wir uns naturgemäß auf eine Auswahl beschränken.

J. J. Rousseau gesteht in seinen „Bekenntnissen", wie mühsam ihm das Schreiben gewesen und wie oft er seine „Nouvelle Héloïse" verbesserte und umarbeitete. Auch der berühmte Naturforscher Buffon, dessen Schilderungen noch jetzt unübertroffen sind, arbeitete sehr langsam. Er schrieb keinen Satz nieder, als bis er ihn im Kopfe vollständig ausgearbeitet hatte.

Victor Hugo dichtete schnell, aber er machte nachträglich viele Korrekturen. Er hatte sich eigenes Papier anfertigen lassen, und zwar große grobfetzige Blätter. Er machte sich trotz seiner üppigen Phantasie die Arbeit durchaus nicht leicht. Wir können dies noch jetzt an seinen Manuskripten erkennen. Ihr Aussehen kennzeichnet den ungeheuren Fleiß, den Hugo auf seine Dichtungen verwendet hat, wie er sich nie genugtun konnte, bis er die rechte Form gefunden zu haben glaubte. Zahlreiche Randbemerkungen und Notizen auf der Rückseite der Blätter, sowie auf angefügten Blättern lassen die Entstehung und den allmählichen Fortschritt der Arbeit in Komposition und Stil erkennen. Man kann verfolgen, wie ein Bild im Kopfe des Dichters entsteht, wie es sich befestigt und weiter entwickelt, wie die Idee sich erweitert oder verdichtet, wie sie sich abklärt, bis sie zu ihrem bestimmten Ausdruck gelangt. Victor Hugo hatte die Gewohnheit, alle seine Einfälle sofort zu notieren auf Blätter, die ihm eben unter die Hände fielen. Sogar nachts schrieb er auf, was ihm einfiel, und morgens hob er rings um sein Bett die zerstreuten Blätter auf, die er in seiner Manuskript-Kiste aufbewahrte.*)

---

*) Paul Chenay, Victor Hugo à Guernesey. Revue Hebdomadaire. 11e année (1902) Nr. 12, p. 401 s. Ueber das Aussehen der Manuskripte Hugos vgl. in derselben Nummer: Louis Feuquières: L'écriture des manuscrits de Victor Hugo, p. 450—459.

Balzac arbeitete sehr schnell; die große Zahl seiner Romane, Erzählungen und anderen Werke legt davon Zeugnis ab. Den ersten Band der „Physiologie du mariage" stellte er in 70 Tagen fertig, den „Colonel Chabert" in 2 Monaten, „Louis Lambert" in 7 Wochen, den „Médecin de campagne" in 8 Monaten, „Eugénie Grandet", dieses Meisterwerk, sogar in 3 Monaten. Am schnellsten schrieb er „César Birotteau", und zwar in 20 Tagen. Von 1827 bis 1848 lieferte er 90 Werke mit 10 816 Seiten in kompressem Druck und außerdem zahllose Artikel in Zeitungen und Zeitschriften. Meist verpflichtete er sich den Verlegern gegenüber, mehr Manuskript zu liefern als er tatsächlich schreiben konnte; er blieb deshalb häufig im Rückstand, wurde dabei mit dem Korrigieren niemals fertig und war der Schrecken aller Buchdrucker.

Flaubert machte stets eingehende Studien für alles, was er schrieb. Er besuchte die Gegenden, die er beschrieb, und wanderte so lange umher, bis er eine Stelle gefunden, die ihm den erwünschten Eindruck machte. Bevor er „Salammbo" und „Die Versuchung des hl. Antonius" schrieb, reiste er nach Afrika und in den Orient.*) Er schreckte nicht davor zurück, 20 oder 30 Bände zu lesen, wenn er sich über einen Gegenstand informieren wollte, dem er vielleicht nur ein paar Seiten zu widmen gedachte. So kommt es, daß er nur ein paar Bände hinterlassen hat, zumal er auch seinen Stil mit der peinlichsten Sorgfalt pflegte. Er arbeitete wie ein Galeerensträfling an seiner „Salammbo". Die Vorarbeiten brachten ihn fast zur Verzweiflung, und in dieser Stimmung schrieb er an eine befreundete Dame: „Es ist leichter, ein Millionär zu werden und in Venedig einen Palast voll von Kunstwerken zu besitzen, als eine gute Seite zu schreiben und mit sich zufrieden zu sein. Ich habe vor zwei Monaten einen antiken Roman begonnen und eben das erste Kapitel beendet; nun, ich finde kein gutes Haar an meiner Arbeit, ich verzweifle darüber Tag und Nacht, ohne zu einer Lösung zu kommen. Jemehr Erfahrung ich in meiner

*) Ueber die Art und Weise, wie Flaubert in den beiden Werken die afrikanischen Landschaften beschrieben hat, vgl. **Louis Bertrand: Flaubert et l'Afrique. La Revue de Paris. 7e année (1900), Nr. 7. p. 599–624.**

Kunst gewinne, desto mehr wird meine Kunst für mich zur Qual; meine Phantasie bleibt dieselbe, und mein Geschmack wird bedeutender. Da steckt das Unglück . . . Aber wir sind vielleicht nur durch unsere Leiden etwas erregt. Es gibt so viele Leute, deren Freude sehr schmutzig und deren Ideal sehr beschränkt ist, daß wir unser Unglück segnen sollten."

Flaubert las sich häufig die einzelnen Sätze seiner Werke selbst laut vor, um jede Härte, jede Wiederholung eines Wortes, selbst in einer Entfernung von 30 oder 40 Zeilen, auch jedes überflüssige Wort, jedes unangenehme Zusammentreffen von Konsonanten oder ähnlichen Wort- und Satzendungen zu beseitigen.

Während Flaubert mehrere Jahre an einem Roman arbeitete, brauchte George Sand kaum einige Monate dazu. Sie schrieb allerdings täglich 8 bis 10 Stunden, davon mindestens 3 bis 4 des Abends, oft sogar bis 4 oder 5 Uhr morgens. Wenn sie anfing, einen neuen Roman zu schreiben, nahm sie weiter nichts als ein dickes Heft, Feder und Tinte. Sie machte im voraus keinen Plan, sie arbeitete ohne Notizen und ohne Bücher. Sie hatte nur eine allgemeine Idee, und während des Schreibens entwickelte sich der Charakter in ihrer Vorstellung. Dabei erzählte sie die Ereignisse mit einer Sicherheit, als ob man sie ihr in die Feder diktierte, denn ihre Manuskripte enthalten nur wenig Korrekturen.

Alexander Dumas Vater arbeitete mit einer unglaublichen Schnelligkeit, und selbst wenn er 18 Stunden am Schreibtisch gesessen hatte, versagte ihm seine Phantasie noch nicht. Er schrieb den ganzen Tag bis zum Diner des Abends, und wenn seine Gäste fort waren oder wenn er von einem Essen nach Hause zurückkehrte, arbeitete er gewöhnlich noch zwei Stunden, ehe er sich zu Bett legte. Er sandte seine Manuskripte meist direkt in die Druckerei und verschenkte sie später an Freunde, die ihn darum baten.

Dumas Sohn erklärte in einem Briefe, wie sein Vater zu arbeiten pflegte: „Mein Vater arbeitete von seinem Aufstehen morgens bis zu seiner Hauptmahlzeit am Abend. Das zweite Frühstück um Mittag war nur eine Parenthese. Wenn er diesen Imbiß allein nahm, was übrigens selten war, trug man ihm ein kleines Tischchen mit der Mahlzeit in sein Arbeitszimmer, und

er verzehrte mit sehr gutem Appetit alles, was ihm aufgetischt wurde. Dann schob er den Stuhl wieder an seinen Schreibtisch und griff wieder zur Feder. Er trank nur Wasser oder Weißwein mit Selterswasser, keinen Kaffee, keinen Liqueur und rauchte nicht. Im Laufe des Tages war Limonade sein Getränk. Zuweilen arbeitete er abends, aber nicht sehr spät in die Nacht hinein. Sein Schlaf war vortrefflich. Er mußte schon viele Tage und sogar viele Monate in dieser Weise fortgearbeitet haben, ehe er Müdigkeit empfand. Dann ging er auf die Jagd oder machte eine kleine Reise, während welcher er die Gabe hatte, die ganze Zeit zu schlafen und unbedingt an gar nichts zu denken. Sobald er in eine interessante Stadt kam, sah er sich alle Merkwürdigkeiten an und machte Notizen. Diese Veränderung der Arbeit diente ihm auch als Ruhe. Mehrere Jahre hindurch sah ich ihn nach solcher täglichen unaufhörlichen Arbeit zwei oder drei Tage an starkem Fieber leiden. Er wußte, was es damit auf sich hatte, ließ ein großmächtiges Glas Limonade auf seinen Nachttisch stellen, legte sich zu Bett und schnarchte bald wie eine Dampfmaschine. Von Zeit zu Zeit wachte er auf, nahm einen Schluck Limonade und schlief wieder ein. Nach 48 oder 72 Stunden war der Anfall vorüber. Er stand auf, nahm ein Bad und machte sich wieder an die Arbeit. Er war immer in guter Gesundheit. Vollkommene Ruhe hatte er nur auf der Jagd. Zu Hause sah ich ihn nie ausruhen. Schlaf brauchte er viel. Zuweilen schlief er am Tage, sozusagen auf Kommando, eine Viertelstunde unter lautem Schnarchen. Dann eilte seine Feder wieder über das Papier. Gestrichen wurde nichts und dabei hatte er immerfort die schönste Schrift von der Welt. Außer der Arbeit, wenn er bei Freunden daheim oder in der Stadt war, zeigte er die unerschöpflichste gute Laune, von der Tagesarbeit und Anstrengung keine Spur. Gearbeitet wurde überall, auf der Reise, in der ersten besten Herberge und an der ersten besten Tischecke. Er litt lange an einer Eingeweidekrankheit, die ihn bei Nacht unter lebhaften Schmerzen aufweckte. Wenn er sah, daß er nicht wieder einschlafen konnte, las er, und wenn die Schmerzen stärker wurden, ging er im Zimmer auf und ab. Wurden sie unerträglich, so setzte er sich an den Tisch und arbeitete. Das Gehirn konnte bei ihm alles beherrschen. Die Arbeit war sein Heilmittel für allen Aerger und allen Kummer."

Im Gegensatz zu seinem Vater arbeitete Dumas Sohn sehr langsam und unter großen Mühen. Er überlegte zuerst alles wohl und ordnete die Gedanken in seinem Kopfe, bevor er zu schreiben anfing. Er selbst äußerte sich über seine Tätigkeit wie folgt: „Meine Arbeitsgewohnheiten sind ganz anders als die meines Vaters. Da ich gar keine Phantasie habe, so machen bei mir Beobachtung, Nachdenken und Schlußfolgerung alles aus. Ich raste daher zuweilen Monate lang, d. h. ich schreibe nicht, aber ich wende unausgesetzt einen Gegenstand in meinem Kopfe herum, ohne eine Feder in die Hand zu nehmen. An die Arbeit begebe ich mich nicht, bis ich alles gefunden habe. Während dieser geistigen Schwangerschaft brauche ich viel körperliche Bewegung. Ich stehe stets früh auf und arbeite bis Mittag, besonders auf dem Lande. Dann setze ich mich noch zwei, drei Stunden in der Mitte des Tages an die Arbeit. Die Arbeit unterdrückt bei mir die Eßlust, fördert dagegen den Schlaf. Wenn ich nicht arbeite, schlafe ich weniger gut. Trotzdem ist die Arbeit eine große Anstrengung für mich, und ich muß sie zuweilen während ziemlich langer Zeit unterbrechen. Ich bin ebenso mäßig wie mein Vater, trinke keinen Wein, keinen Kaffee, keine Liqueure, und rauche auch keinen Tabak mehr, während ich früher viele Zigaretten rauchte. Mit einem Worte, wenig Vergnügen bei vieler Arbeit. Damit ist alles gesagt."

Früher bedienten sich die Schriftsteller bekanntlich nur der Gänsefedern. Erst 1834 oder 1835 kamen die Stahlfedern auf. Alexander Dumas Sohn behielt aber die Gänsefedern bei. Er hatte immer ein ganzes Paket auf seinem Bureau. Es war ihm ein Vergnügen, sie auf dem blauen satinierten Papier, das er, wie sein Vater, mit Vorliebe benutzte, „schreien" zu hören. Er schrieb seine Manuskripte selbst mehrmals ab, bis sie seinen Wünschen entsprachen.

Der Romancier Ponson du Terrail hatte eine Phantasie wie Dumas Vater, nur viel fürchterlicher. Da er in seinen Romanen so viel unglaubliche Gestalten vorführte, wußte er oft selbst nicht mehr Bescheid. Deshalb stellte er vor sich auf seinem Tisch ebensoviel kleine kostümierte Figuren auf, als Personen in seinem Romane waren, und sobald er eine derselben hatte sterben lassen, legte er sie in eine Schublade, hatte er sie nur verschwinden lassen, so kam sie in eine andere Schublade. So konnte

er unablässig weiter schreiben, ohne immer wieder nachsehen zu müssen, was aus der einen oder anderen Person geworden war.

Emile Zola wählte zuerst das Milieu, nachdem er sich über die Hauptperson klar geworden. Den Charakter der einzelnen Personen notierte er in ihren Einzelheiten. Dann begab er sich einige Wochen oder einige Monate an den Schauplatz seines Romans, um das Milieu zu studieren. Er machte sich eine Masse Notizen, entwarf Skizzen, Bruchstücke von Gesprächen usw. Ferner befragte er Personen aus den zu schildernden Kreisen und studierte die einschlägige Fachliteratur. Dann nahm er die Ausarbeitung in Angriff. Abgesehen von der Verarbeitung seiner Notizen mußte er noch die Intrigue suchen, aber er brauchte dazu nicht viel Phantasie. Da der Charakter seiner „Helden" von vornherein feststand, mußte der eine so, der andere anders handeln. Zola arbeitete weniger als Dichter, sondern vielmehr wie ein Untersuchungsrichter. Oft dauerte es drei oder vier Tage, bis er die Fortsetzung des Fadens fand. Vor der Fertigstellung eines Kapitels entwarf er den genauen Plan desselben und dann schrieb er regelmäßig jeden Tag drei Druckseiten.

Er selbst erklärte seine Methode wie folgt: „Ein naturalistischer Romancier will einen Roman aus der Theaterwelt schreiben. Er geht von dieser allgemeinen Idee aus, ohne noch eine Tatsache oder eine Person zu haben. Seine erste Sorge wird die sein, in Notizen alles zu sammeln, was er über diese Welt erfahren kann, die er schildern will. Er hat diesen oder jenen Schauspieler gekannt, irgend einer Szene beigewohnt. Das sind schon Dokumente, sehr gute sogar, die in ihm gereift sind. Dann zieht er ins Feld; er unterhält sich mit Leuten, die in der Materie möglichst erfahren sind, sammelt Ausdrücke, Geschichten, Porträts. Das ist noch nicht alles: er wendet sich auch den geschriebenen Dokumenten zu, liest alles, was ihm von Nutzen sein kann. Dann besucht er die Oertlichkeit, lebt einige Tage in einem Theater, um dort die kleinsten Winkel kennen zu lernen, bringt seine Abende in der Loge einer Schauspielerin zu, atmet ganz die umgebende Luft. Sind die Dokumente vollständig, so wird der Roman sich von selbst aufbauen. Der Romancier braucht nur die Tatsachen logisch zu verteilen. Aus allem was er gehört hat, wird sich das Drama, die Geschichte entwickeln, deren er

bedarf, um das Gerüst seiner Kapitel aufzurichten. Das Interesse beruht nicht darin, daß diese Geschichte sonderbar sei, im Gegenteil, je banaler und je allgemeiner sie ist, desto typischer wird sie. Wirkliche Personen in einem wirklichen Milieu sich bewegen lassen, dem Leser ein Stück des menschlichen Lebens geben — darin beruht der ganze naturalistische Roman."*)

Zola arbeitete täglich 4 Stunden und lieferte jedes Jahr pünktlich einen starken Band. Sobald er seine Studien gemacht, die einzelnen Kapitel ausgearbeitet und miteinander verbunden hatte, sandte er ein Kapitel nach dem andern in die Druckerei, so daß, wenn er das Wort „Ende" schrieb, fast schon das ganze Werk gesetzt war. Er machte dann aber noch viele und bedeutende Korrekturen. Deshalb maß er seinen Originalmanuskripten keinen Wert bei; er legte sie auf den Speicher zu alten Papieren und wertlosen Büchern. Er schrieb übrigens mit einer Rundschriftfeder Nr. 33 auf weißes, glattes Papier.

Auch die beiden Goncourt arbeiteten stets mit Notizen. Sie einigten sich über den Plan eines Werkes und über die Hauptszenen. Dann setzten sie sich beide an denselben Tisch und schrieben jeder für sich den Abschnitt, über den sie sich geeinigt hatten. Hierauf lasen sie sich ihre Arbeiten vor und verschmolzen sie zu einer, indem sie aus jeder das Beste auswählten, oder eine Zusammensetzung von dem bildeten, was in den zwei Kompositionen am wenigsten unvollkommen war. Aber selbst wenn der eine der beiden Versuche völlig geopfert wurde, war doch immer in der definitiven Vollendung und Politur des Abschnittes ein wenig von beiden Arbeiten, ob auch nur durch die Hinzufügung eines Adjektivs, die Wiederholung einer Wendung oder dergleichen. So kam es, daß jede Seite von beiden war. Sie harmonierten so sehr, daß sogar ihre Schrift fast die gleiche war.

Nach dem Tode seines Bruders setzte Edmond de Goncourt die Arbeit allein fort. Hatte er sich zu einem neuen Werk entschlossen, so entwarf er zuerst in wenigen Zeilen die wichtigsten Szenen, deren Reihenfolge er festsetzte. Dann arbeitete er bald diese bald jene Szene aus, ohne Rücksicht auf die Reihenfolge. Den Anfang und den Schluß des Buches redigierte er dann endgültig, und erst nach und nach schaltete er die mittleren Kapitel

*) Le roman expérimental. S. 207 f.

ein. Während dieser Arbeit schloß er sich tagelang ein und ging in seinem Arbeitszimmer spazieren. Gewöhnlich dauerte es mehrere Stunden, bis er in der richtigen Stimmung war. Meist erst gegen Abend hatten sich die Gedanken so entwickelt, daß er sie zu Papier bringen konnte.*) Er ruhte sich jedes Jahr zwei Monate im Sommer aus; die übrige Zeit sammelte er historische Dokumente oder arbeitete an einem Roman. Er ließ seine Manuskripte sorgfältig einbinden, während er und sein Bruder früher ihre gemeinschaftlichen Werke nicht in der Originalschrift aufbewahrt haben. Edmond de Goncourt hatte seine „Faustin" zuerst im „Voltaire" veröffentlicht; er erhielt sein Manuskript nicht zurück und erfuhr später, daß der König von Bayern es für 12 000 Franken gekauft hatte. Er schrieb nur auf großes Konzeptpapier und zwar seine Romane mit Gänsefedern, seine geschichtlichen und kritischen Werke aber mit Stahlfedern.

Mérimée schrieb seine „Colomba" nicht weniger als 17 Mal ab, bis er das Werk als druckreif betrachtete.

Alphonse Daudet hat lange Zeit hindurch sich täglich Notizen gemacht über alles, was er im Laufe des Tages gesehen, beobachtet, erlebt hatte. Diese Notizen hat er später verwertet. Das Zusammengehörige hat er verarbeitet und dann erst dem Werk Leben eingehaucht. Die erste Niederschrift war stets flüchtig, als ob er fürchtete, seine Gedanken nicht schnell genug zu Papier bringen zu können. Dann verbesserte er den Text und schrieb ihn noch zwei oder dreimal ab, bis alles geglättet und gefeilt war. Er brauchte etwa 18 Monate, um einen Roman zu vollenden. Eine zeitlang schrieb er auf das für Victor Hugo angefertigte Papier, das er nach dessen Tode von seinem Sohne, Georges Hugo, erhalten hatte; im übrigen aber war ihm jedes Papier ohne Rücksicht auf Format und Farbe gut genug. Er hatte die Gewohnheit, sich für seine Romane Notizen in kleine Hefte zu machen, von denen er eine ganze Anzahl aufbewahrt hatte.

Guy de Maupassant lieferte jedes Jahr einen Roman oder einen Band Novellen. Er arbeitete in ruhigem Tempo, schrieb mit Gänsefedern auf gewöhnliches Papier und

*) Louis Desprez, L'évolution naturaliste. Paris, Tresse, 1884, S. 89.

verschenkte die abgedruckten Manuskripte an Freunde, die ihn darum baten.

Jules Claretie, der Direktor des „Théâtre-français“, war früher Journalist und arbeitet sehr schnell; allerdings weisen seine Manuskripte soviel Verbesserungen auf, daß sie fast nicht zu entziffern sind. Er schreibt mit Gänsefedern und zwar seine Artikel für Zeitungen und Zeitschriften auf wassergrünes Papier von Briefformat, seine Romane auf ebensolches Papier von doppeltem Format und seine Theaterstücke auf weißes Schreibpapier. Seine Korrekturen sind der Schrecken der Setzer; er bewahrt sie ebenso auf wie seine Manuskripte, weil er vieles vollständig neu darauf schreibt.

Arsène Houssaye hat nicht die nötige Ruhe, um am Schreibtisch zu arbeiten. Er muß im Zimmer umhergehen, die Arme bewegen und gleichsam all die Bewegungen machen, die er beschreibt. Gleichzeitig diktiert er seine Gedanken einem Sekretär.

Paul Bourget hat 8 Jahre an „Cosmopolis“ gearbeitet. Dagegen hat Georges Ohnet immer mehrere Romane gleichzeitig im Kopf. Er arbeitet jeden Vormittag 3½ Stunden, bis sein Diener ihn daran erinnert, daß es Zeit sei, sich zum Dejeuner anzuziehen. Die Manuskripte seiner Romane bewahrt er eingebunden auf. Die erste Niederschrift ist stets sehr flüchtig, während die folgenden zahlreiche Veränderungen aufweisen.

François Coppée dichtet nur mit Gänsefedern. Er schreibt nur auf große, zusammengefaltete Blätter und verbessert sehr viel. Seine Schwester sorgt dafür, daß seine Manuskripte eingebunden werden.

René Bazin ist mit Recht der Ansicht, daß man ohne Notizen einen guten realistischen Roman gar nicht schreiben kann.*) Allerdings soll man sich nicht verleiten lassen, alles, was man aufgezeichnet hat, für ein bestimmtes Werk zu verwerten. Man soll nur das benutzen, was wirklich hineingehört. Viele Einzelheiten, viele Ausdrücke, die uns in einem bestimmten Moment eingefallen sind, können wir nur dadurch retten, daß wir sie rechtzeitig aufzeichnen und später an der richtigen Stelle

---

*) Les personnages de roman. Paris, 1898.

zu dem Gesamtbild hinzufügen. Mögen sie auch nicht immer unbedingt notwendig sein, — sie tragen jedenfalls dazu bei, die Farben zu beleben, den Verfasser in die nötige Stimmung zu versetzen, um den richtigen Ton zu treffen. „Nunmehr, fährt Bazin fort, kann die Grundidee des Romans kommen und unter den vielen unbestimmten Figuren die auswählen, die verkörpert werden und Charaktere bilden sollen .... Sie kommen herbei, so wie sie sind, diese unförmlichen Wesen, noch so fern vom vollständigen Leben. Aber sie sind zum Leben bezeichnet. Ein wenig von ihrer Seele ist schon in ihnen. Die Idee hat sie sich erheben lassen. Sie gruppieren sich, stellen sich gegeneinander, bilden das Gerippe des Dramas, wie Marionetten, die man auf eine Bühne stellen würde, um die zukünftigen Schauspieler darzustellen. Aber noch nicht genug. Der Rahmen, die Landschaft, die Dekoration der Szene ist schon gezeichnet. Eine Atmosphäre umgibt diese kleine, in der Bildung begriffene Welt. Man kann sagen, daß in seinen wesentlichen Zügen der Roman das Werk eines Augenblicks ist."

Die weitere Ausarbeitung, die Vertiefung der Charaktere, die Verbindung der Szenen, die Erfindung der Nebenpersonen, erfordert dagegen eine lange Arbeit und ein längeres Nachdenken. Manche Schriftsteller ziehen sich in ihr Arbeitszimmer zurück, um dort nachzudenken, und ihre Gedanken sofort zu Papier zu bringen. Andere beeilen sich nicht damit, sondern denken häufig darüber nach, bis die Personen eine greifbare Gestalt angenommen haben. Die Begegnung eines Freundes kann eine unvollständige Rolle ergänzen; während einer Fahrt in einer Droschke kann einem das Ende eines Kapitels einfallen und in einem Konzerte kann man in eine Träumerei versinken, die uns die Poesie des ganzen Werkes eingibt. Dazu muß dann natürlich noch die verstandesmäßige Arbeit kommen. „Mag diese Arbeit," sagt Bazin, „überlegt oder fast unbewußt sein, das gewählte Modell wird dadurch fast immer verändert. Der aus dem wirklichen Leben genommene erste Typus kann wieder erkennbar bleiben; ganz ähnlich ist er nicht. Die Worte, die man ihm zuschreibt, hat er nicht alle gesprochen; die Handlungen, die er vollbringt, sind nicht alle die seinigen, obschon jede durch die Logik befohlen ist und von einer Beobachtung herrührt. Die Intrigue selbst, sofern sie gut aufgebaut wird, beseitigt eine Menge ge-

wöhnlicher interesseloser Handlungen; sie vereinfacht den Helden und das ist eine Wirkung der Kunst; sie bringt ihn in Situationen, in denen er dem erwählten Charakter treu bleibt, von denen man aber, da er sie nicht erlebt hat, nur sagen kann, daß er sich darin so verhalten hätte. Und das ist ein Beweis, daß es keinen absoluten Realismus gibt, daß es im Roman kein völlig wahres Porträt gibt, daß die Werke dieser Art zum guten Teil Werke der Phantasie bleiben. Das Modell hat gelebt und lebt vielleicht noch. Sein ganzes Temperament und viele seiner Züge werden in das Buch übernommen; aber jede Komposition bezweckt einen Menschen in einen Charakter zu verwandeln, wobei die Details, die die Einzelzüge vollenden, ihn zugleich umwandeln."

Als Bazin schon lange Zeit die Welt der Modistinnen studiert hatte, kam ihm erst die Idee seines Romans „De toute son âme". Er hatte wohl von vorneherein die Absicht, einen Roman zu schreiben, aber die Idee fand er erst, als er durch seine Studien zu der Einsicht gelangte, wie schwierig es für junge Modistinnen ist zu heiraten; ihr Beruf verfeinert sie und lehrt sie den Luxus einer höheren Klasse kennen; in diese selbst können sie aber nicht gelangen und anderseits können sie sich auch nicht über ihre traurige Lage hinwegsetzen. Da die Landschaften von Paris zu sehr abgenutzt sind, verlegte Bazin die Handlung nach einer ziemlich großen Provinzstadt am Ufer eines Flusses. Die Heldin ist eine erste Modistin, die sich in Gedanken stets über ihre soziale Stellung erhebt. Ein schüchterner, aber leidenschaftlicher Fischer von der Loire verliebt sich in sie. Bei der täglichen Arbeit war sie mit einer Freundin zusammen, einem bedürftigen Wesen, abenteuerlich, aber anhänglich. Zwischen diesen beiden Modistinnen konnten die andern von den verschiedensten Nüancen Platz finden. Die Hauptheldin hat einen Bruder, der Arbeiter ist, einer jener Arbeiter, wie wir sie täglich sehen, roh in seinen Reden wie in seinen Leidenschaften; durch diesen Bruder wird sie täglich an ihren Ursprung erinnert. Damit hatte Bazin alle Hauptpersonen gefunden, die er für seinen Roman brauchte.

„Ich kann nicht verheimlichen, bekennt Bazin, daß ich die Welt der Mode und ihre Umgebung eifrig studiert habe. Die Reise war lang, sehr amüsant und zugleich von packendem Interesse. Da hieß es, die ersten wie auch die kleinen Modehäuser

in Paris und in der Provinz besuchen, die Prinzipalin befragen, in die Ateliers eindringen und die Angestellten mitten in der Arbeit überraschen, so wie sie da sitzen, müde, nervös, aufmerksam, plaudernd, verschämt, beobachtet zu werden, in ihren Aermeln aus geglänztem Stoff, sanft, spöttisch oder keck . . . Da hieß es, sich Frl. Irma vorstellen lassen, der Zubereiterin, die gern über ihr Handwerk plaudert, der Künstlerin Frl. Mathilde, die die hübschesten Hüte von Paris erfindet und mit den Federn und Bändern hantiert wie ein Dichter mit den schönsten Reimen. Ich erhielt auch Briefe und hielt in meinen Händen kleine Hefte verschwundener junger Mädchen, die nichts zurückgelassen haben als kleine, arme, schon aus der Mode gekommene Luxusgedanken und nur diese wenigen Blätter eines Tagebuches, oft banalen, aber auch oft reizenden Inhalts, mit weißen Zwischenräumen, zerknitterten Blättern und zuweilen auch Spuren von Tränen. Ist das nicht rührend und nicht zuweilen zum Lachen? Man lernt viel aus solchen Informationen und man legt manche Vorurteile ab. Man überzeugt sich u. a., daß es unter den Bescheidenen neben den Lastern, den Verkehrtheiten, den Unvollkommenheiten, die ihrem Stande oder der ganzen Menschheit eigen sind, Schätze von Energie, Zartgefühl und Poesie gibt."

Bazin druckt dann eine Reihe seiner Notizen ab, um zu zeigen, wie ein Verfasser dadurch z. B. Ausdrücke, Einzelheiten, Fragmente einer Geschichte festhalten kann, die er ohne sie vielleicht vergessen hätte. Es sind Farbentöne, die den Grundton des Bildes harmonisch ergänzen.

* * *

Wie der polnische Dichter Sienkiewicz arbeitet, wird in einem Artikel erzählt, der in der Zeitschrift „Aus fremden Zungen" (1904, Heft 7) erschienen ist. Es heißt dort: Seine Art zu arbeiten ist eigentümlich. Zwischen der Entstehung eines Planes und dessen Ausführung liegen bei ihm meist beträchtliche Zeiträume. Ist eine Idee zu einem neuen Werk in seinem Geiste aufgetaucht, so vergehen oft Jahre, ehe er an die Niederschrift geht. Inzwischen sammelt er Material oder studiert, bei historischen Romanen, die betreffende Zeit in ihren literarischen und künstlerischen Denkmälern und sonstigen Lebensäußerungen. Erst wenn das Ganze, wenigstens in großen Umrissen, lebendig

vor seinem Geiste steht, geht er an die Arbeit. Jetzt sind es die Hauptszenen, die Gipfelpunkte des Werkes, die ihn zuerst anlocken und auf deren Bearbeitung und endgültige Ausgestaltung er die erste Glut der Phantasie, die frischeste Schaffenskraft zu verwenden pflegt. Erst dann fängt die eigentliche regelrechte Niederschrift eines Kapitels nach dem anderen an. Sienkiewicz gehört zu den Schriftstellern, die ewig unzufrieden mit ihren eigenen Leistungen sind. In früheren Zeiten hatte er daher die Gewohnheit, jedes fertige Kapitel immer von neuem umzuarbeiten und bis ins Unendliche zu feilen und zu glätten, sodaß er nie fertig wurde. Dies bereitete den Zeitschriften und besonders den Tagesblättern, in denen seine Romane unter dem Strich erschienen, nur zu oft arge Verlegenheiten. Schließlich wurde ausgemacht, daß jedes Blatt sofort nach der Niederschrift in die Druckerei zu wandern hatte, sodaß der Verfasser erst die Korrektur ganzer Abschnitte zu sehen bekam, wo größeren Aenderungen schon technische Schwierigkeiten im Wege standen. Die gleichmäßige Arbeitsweise, wie sie etwa Zola betrieb, der an bestimmten Stunden jeden Tages unabänderlich eine gewisse Anzahl von Druckseiten fertig brachte — diese Arbeitsweise liegt nicht in der Natur von Sienkiewicz. Er wartet geduldig, bis die Stimmung über ihn kommt. Es passiert daher häufig, daß er mitten drinnen die Arbeit für längere Zeit aussetzt und die Geduld der Leser auf eine harte Probe stellt. So geschah es bei „Quo vadis?“, wo der Faden der Erzählung just, wo sie am spannendsten war, riß, um erst nach Monaten wieder aufgenommen zu werden. Zwischen dem zweiten und dem dritten Bande von „Pan Wolodyjowski“ lagen sogar einige Jahre.

Auch von englischen Schriftstellern sind uns einige interessante Einzelheiten bekannt. Wir wissen z. B., daß der Geschichtsschreiber Gibbon oft stundenlang im Zimmer auf und ab ging, bis er einen einzigen Satz so gestaltet hatte, daß er damit zufrieden war; aus seinem Tagebuch ist denn auch zu ersehen, daß er an manchen Tagen nicht mehr als eine Oktavseite seiner Geschichte niederschrieb. Walter Scott dichtete dagegen sehr leicht; viele seiner Werke leiden daher auch an unkünstlerischer Breite. Er änderte nur selten etwas an dem Abgefaßten, obschon er seinem Schreiber so schnell diktierte, daß dieser ihm kaum folgen konnte.

Dickens war ein fleißiger Arbeiter und sammelte jahrelang Material zu einem einzigen Roman. Eines seiner letzten Werke, „Mudfog Papers“, war aus einem Material entstanden, das 30 Jahre früher geschrieben war. Dickens ließ kaum einen Tag verstreichen, ohne seinem angesammelten Material etwas neues hinzuzufügen. Traf er eine seltsame Persönlichkeit auf der Straße oder in Gesellschaft, so notierte er die auffallendsten Eigentümlichkeiten; er zeichnete sich außergewöhnliche Namen und Straßenszenen, zufällig gehörte interessante Gespräche auf und konnte so jederzeit auf seine Notizbücher zurückgreifen. Vierzig Jahre lang häufte er seine Notizbücher an. In einem findet man die erste Andeutung von „Pickwick“, mit allen möglichen Veränderungen des Namens, die er versuchte und verwarf, wie Pickveek, Pickvick, Peekvick, Pickweek usw. Fast alle seine Charaktere traf er auf seinen Wanderungen, und stets machte er sich sofort Notizen darüber.

Am leichtesten unter allen Dichtern des 19. Jahrhunderts hat wohl Lord Byron gearbeitet, der fast nur improvisierte. Die „Braut von Abydos“ schrieb er in 14 Tagen, und zu einem Gesang seines „Don Juan“ brauchte er kaum soviel Zeit.

Diese Leistungen werden allerdings übertroffen von der geradezu fabelhaften Leichtigkeit, mit der zwei spanische Dichter im 17. Jahrhundert arbeiteten. Calderon und Lope de Vega, von denen der letztere nahezu 2000 Stücke für die spanische Nationalbühne lieferte. Calderon muß geistig sehr früh entwickelt gewesen sein, denn mit 13 Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel „Der Himmelswagen“ und mit 19 Jahren hatte er schon festen Fuß auf der Bühne gefaßt. Lope de Vega aber, der schon mit 11 Jahren Theaterstücke schrieb, dichtete einmal in Toledo 15 Akte in nur 15 Tagen, und er versichert, mehr als hundertmal Stücke innerhalb 24 Stunden verfaßt zu haben. Diese Fruchtbarkeit ist seither ausgestorben — zum Glück für die Verleger und die Theaterdirektoren!

Aehnliches wie von Ponson du Terrail wird von dem hervorragendsten japanischen Romandichter der neueren Zeit, Tazikava-Bakuin (1767—1848) erzählt, der etwa 290 Werke hinterlassen hat, von denen das gefeiertste „Hakkenden“ („Die Geschichte der 8 Hunde“) 106 Bände zählt — trotz des geringen Umfangs der japanischen Bände immerhin ein kolossales Werk.

Man berichtet, der Dichter habe, um sich in der Masse seiner Romanfiguren nicht zu verwirren, sie sämtlich in kleinen Puppen zurechtgemacht. Befanden sie sich auf Reisen, so stellte er sie in bestimmte Winkel seines Zimmers; hatte er sie verheiratet, so band er sie zusammen; waren sie tot, so legte er sie in eine Schachtel. Als er einmal in Verlegenheit war, was er mit einer der handelnden Personen anfangen sollte, sah er die betreffende Puppe starr an und schrie: „Soll ich ihn töten oder leben lassen?“ Ein Kaufmann, der ihn eben besuchen wollte, erschrak aufs äußerste und machte sich schleunig aus dem Staube.*)

II. Der Umfang des Romans.

Wir haben schon bemerkt, daß der Raum dem Romandichter ein wesentliches Erfordernis ist. Spielhagen meint sogar, ein guter Roman müsse viele Bände haben. Aber dann wächst auch die Schwierigkeit dichterischen Schaffens. Denn die Handlung muß vor allem übersichtlich sein. Nie darf uns aus dem Gedächtnis entschwinden, was bereits geschehen. Der Dichter darf übermäßige Breite nicht mit den Worten Gutzkows entschuldigen: „Es wird eine lange, weite Wanderung werden, lieber Leser, zu der ich dich auffordere. Rüste dich mit Geduld, mit geschäftlosen Sonntagmorgen, mit einem gut aushaltenden Gedächtnis! Vergiß nicht morgen, was ich dir heute erzählt habe! Werde nicht müde, wenn du unabsehbare Ebenen erblickst und sich der Weg zwischen gefahrvolle, nicht endende Gebirgspässe zwängt oder die Landstraße sich plötzlich in den Wolken zu verlieren scheint.“**) Gutzkows beide Dichtungen „Der Zauberer von Rom“ und „Die Ritter vom Geiste“ mit je 9 Bänden muten dem Gedächtnisse des Lesers zu viel zu. Man verliert den Ueberblick, vermag den Bewegungen der Personen nicht mit Aufmerksamkeit zu folgen. Dadurch ähneln sie sehr den epischen Dichtungen des 17. Jahrhunderts, wahre Monstra an Umfang. Solche Autoren, wie Zesen, Anton Ulrich von Braunschweig, Ziegler,

*) Alexander Baumgartner, S. J., Geschichte der Weltliteratur 2. Bd. Freiburg, Herder, 1902. S. 596 f.
**) Die Ritter vom Geiste. Vorwort.

Lohenstein, tun es nun einmal nicht unter mehreren Foliobänden. Beispielsweise hat die „Aramena“ des Herzogs Ulrich einen Umfang von 6822 Seiten! Da behalte einer die Uebersicht! Urfés „Astrée“ hat fünf Bände von je 1200 bis 1400 Seiten, Scudérys „Clélie“ zehn Bände à 600 Seiten. Ein schönes Maß bewahren die Romane von Scott, Auerbach, Freytag und Spielhagen. Einfach und leicht zu übersehen ist die Handlung in Auerbachs Romanen. Mit ungeschwächtem Interesse folgt der Leser der langsamen Entwicklung. Indessen kann nicht allein durch Ueberfluß der Ereignisse die Uebersichtlichkeit verloren gehen, sondern auch durch gewaltsames Auseinanderzerren einer an sich einfachen Handlung. So erzählt Richardson in sieben Bänden auf 4634 Seiten die folgende sehr einfache Geschichte: Lovelace entführt Clarissa, entehrt sie, worauf das junge Mädchen vor Gram stirbt. Der Leser muß sich in der Tat in diesem Romane durch mehrere Quadratmeilen Unterholz hindurchwinden.

Früher hatte man mehr Zeit zum Lesen als heute, und auch mehr Geduld. Dazu kam noch ein äußerlicher Grund, der die Dichter veranlaßte, der Arbeit, die sie einmal unternommen hatten, eine möglichst ansehnliche Ausdehnung zu geben. Früher konnte man nämlich nicht auf einen Massenabsatz rechnen wie heute. Die Schriftsteller waren daher gern geneigt, ihre Werke möglichst stattlich zu gestalten, damit die Verleger auch einen entsprechenden Preis dafür fordern konnten.

Bis Ende der dreißiger Jahre waren z. B. die französischen Romane sehr teuer und fanden deshalb ihren Absatz fast nur in Leihbibliotheken. Diese blühten besonders von 1815 bis 1835; in Paris allein gab es mehrere Hundert. Da die Verleger hauptsächlich auf diesen Absatz angewiesen waren, machten sie aus einem Roman möglichst viele Bände, meist zu 7,50 Fr. So bildete z. B. die erste Ausgabe von Victor Hugos „Han d'Islande“, der doch ein ziemlich kurzer Roman ist, 4 Bände, die 30 Fr. kosteten.

Da kam Gervais Charpentier, ein einfacher Buchhandlungsgehülfe, auf den Gedanken, eine Sammlung billiger Bände zu begründen, die jedermann kaufen könnte, sodaß also die Leihinstitute überflüssig würden. Die Schriftsteller unterstützten ihn bei diesem Vorhaben, und 1838 erschien der erste Band zu

3,50 Fr. Charpentier hatte Erfolge, und sein Verlag wurde eines der bedeutendsten Geschäfte in Paris. Sein Sohn Georges brachte die Zahl der Bände der Collection Charpentier auf über 400. Diese Sammlung umfaßt jetzt nicht bloß Werke der bedeutendsten französischen Schriftsteller, sondern auch Uebersetzungen ausländischer Meisterwerke. Auch andere Verleger führten den Preis von 3,50 Fr. ein, und da gewöhnte sich das Publikum ans Bücherkaufen, sodaß bald die Leihbibliotheken überflüssig wurden.

Allmählich entstanden noch billigere Sammlungen, zu 2 Fr., 1 Fr., sogar zu 60 Centimes den Band.

Natürlich ist der Umfang verschieden. In der Collection Charpentier gibt es Bände von über 600 enggedruckten Seiten. Zolas „Débâcle" hat z. B. 636 Seiten à 35 Zeilen, also mehr als 22 000 Zeilen.

In den Auteurs célèbres zu 60 Centimes haben die Bände über 200 Seiten. Einer dieser Bände zählt z. B. 246 Seiten à 40 Zeilen = 9840 Zeilen. Les Maîtres du Roman (ebenfalls zu 60 Centimes) weisen ebenfalls über 200 Druckseiten auf, sind aber in größerer Schrift gesetzt.

Die französischen Romane sind kompresser gedruckt als die deutschen. Ein französischer Roman zu 3,50 Fr. bildet im Deutschen häufig 2 oder 3 Bände à 3 bis 4 Mark pro Band.

Ueberhaupt war es in Deutschland lange Zeit Usus, daß auch die deutschen Original-Romane ein paar Bände umfassen mußten.

Die Zeit der vielbändigen Romane ist jetzt aber wohl für immer vorbei. Am ehesten haben damit die Franzosen aufgeräumt, bei denen heute der einbändige Roman die Regel ist. In England sind mehrbändige Romane dagegen noch ziemlich häufig, und auch in Deutschland kommen sie noch vereinzelt vor. Spielhagen sagt darüber: „Es ist kein halbes Jahrhundert her, da durfte Karl Gutzkow Romane in neun Bänden schreiben, ohne seine Leser — sie hätten denn zu dem Konventikel der „Grenzboten" gehört — zur haarsträubenden Verzweiflung zu bringen. Als ich in den sechziger Jahren den gewagten Ausspruch formulierte: gute Romane müssen lang sein, und mit Feuereifer die Theorie praktisch durch vierbändige Romane zu erhärten suchte, nannte mein lieber Berthold Auerbach das unbändig,

und meinte, alle guten Dinge seien ihrer drei, weil er selbst sich mit drei Bänden begnügte. Heute herrscht unumschränkt der Einbänder, den man auf dem Bahnsteig für eine Mark erstehen, bequem in die Tasche stecken und ebenso zwischen Anfangs- und Endstation der Fahrt durchblättern kann."*)

Außer den normalen Romanbänden im Umfang von 300 bis 500 Seiten, die 3 bis 5 Mark kosten, gibt es in Deutschland auch eine ganze Reihe billiger Romansammlungen. Wir haben z. B. Engelhorns Romanbibliothek (à 50 Pfg.) mit 140 bis 164 Seiten, Goldschmidts Bibliothek (à 50 Pfg.) mit 100 bis 110 Seiten, Kürschners Bücherschatz (à 20 Pfg.) mit 128 Seiten und noch eine ganze Reihe anderer, die allerdings häufig recht minderwertige Produkte enthalten und häufig nur den Dilettanten als Unterschlupf dienen, die den spekulierenden Verlegern schon ein Romänchen für ein Butterbrot hergeben.

Es gibt Stoffe, die für einen Roman zu eng, zu dürftig sind, und wiederum andere, bei denen man das Gefühl hat, daß sie Erweiterung, größere Breite verlangen, in Gestalt einer Novelle nicht zu ihrem Recht kommen. Ist nun ein Erzähler Novellist, so packt er leicht in der ihm lieben Form etwas an, das eigentlich den großen Atem des dickleibige Bände produzierenden Romandichters verlangt hätte. Anderseits werden zuweilen umfangreiche Romane geschrieben, deren Stoff sich in völlig erschöpfender Weise in einer Novelle hätte behandeln lassen.**)

Ein normaler deutscher Zeitungsroman hat heutzutage 8000 bis 10 000 Druckzeilen, also den Umfang eines gewöhnlichen Bandes.

In Frankreich ist der Umfang durchschnittlich wohl etwas bedeutender. Auch abgesehen von den Sensationsromanen der volkstümlichen Blätter, wie Petit Journal und Petit Parisien, die später einen Kolportageroman von hundert oder mehr Lieferungen oder 2 bis 3 Bände bilden, sind auch die Romane der besseren Zeitungen durchweg umfangreicher als die deutschen. Das kann man schon aus den Buchausgaben ersehen, denn die französischen Romanbände zählen in der Regel 400 bis 500

*) Neue Beiträge. S. 50 f.

**) Vgl. die von Ompteda (a. a. O. S. 446) angeführten Beispiele.

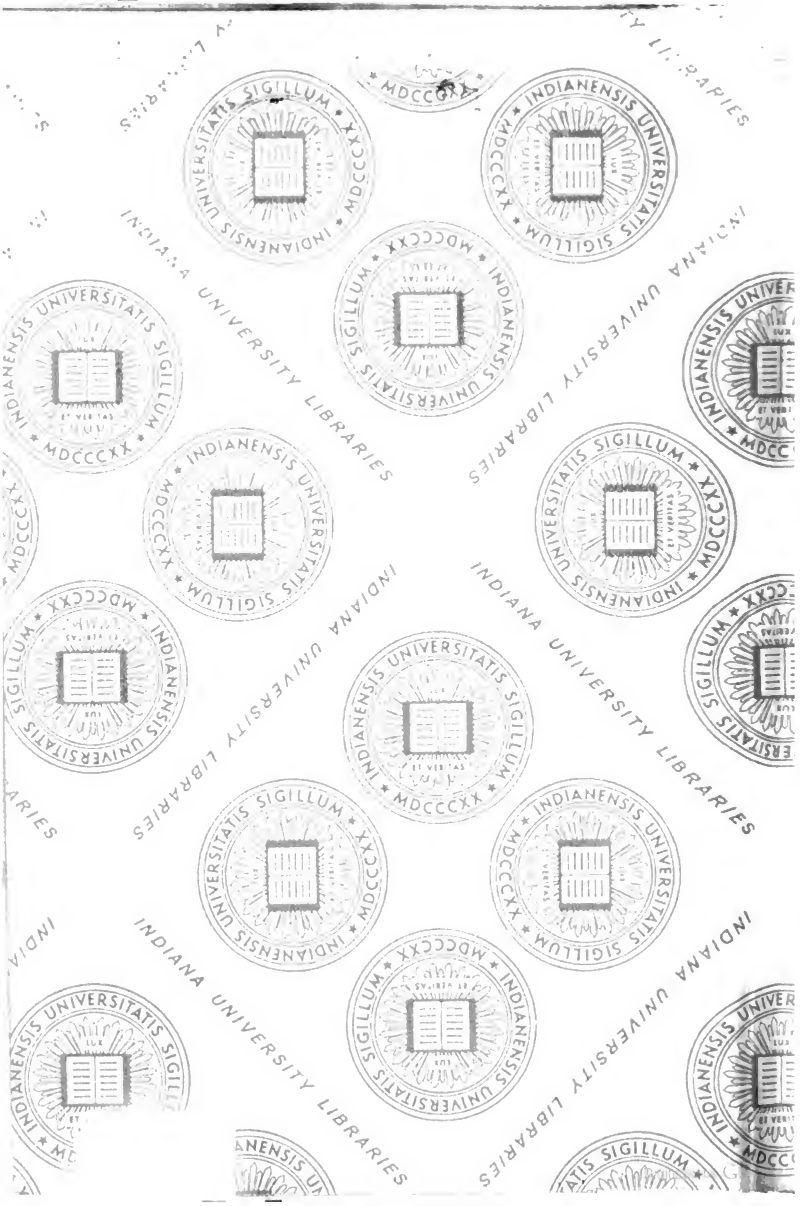
Druckseiten, die zudem viel kompresseren Satz aufzuweisen pflegen als die deutschen.

In fremden Literaturen gibt es Romane, die wir schon ihres geringen Umfanges wegen kaum als solche bezeichnen würden. So enthält der türkische Roman „Udi“ („Die Lautenspielerin“) von Fatma Alie hanem nur 4300 kurze Zeilen, „Wüstenabenteuer“ von Ali Kemal Bey nur 2600, der ägyptische Roman „Tabubu“ gar nur 960 Zeilen, der indische Roman „Krischna Singh“ von Natesa Sastri etwa 2500 Zeilen, der koreanische Roman „Tschun-Hyang“ annähernd ebensoviel, der chinesische Roman „Die Abenteuer der kleinen Hime“ von Motoyosi Saizau etwa 1700 Zeilen. Wenn all diese Geschichten als Romane bezeichnet werden und doch hinter dem bei uns üblichen Umfang erheblich zurückbleiben, so ist dies dem Umstand zuzuschreiben, daß der für einen Roman an und für sich ausreichende Stoff nicht so gründlich behandelt wird, wie wir dies verlangen. Die Orientalen haben zu viel Phantasie, als daß sie sich mit komplizierten Intriguen und langatmigen Schilderungen abgeben wollten.



Namen- und Sachregister.




INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES
INDIANENSIS UNIVERSITATIS SIGILLUM
MDCCCXX
LUX
ET VERITAS




ALF Collections Vault
3 0000 100 127 830